AUTHOR:

GRUBE, U. W.

TITLE:

GOTHE'S ELFENBALLADEN UND ...

PLACE:

ISERLOHN

DATE:

1864

Master Negative #

93-81597-7

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

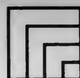
Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

```
BKS/SAVE  Books       FUL/BIB   NYCG93-B4789          Acquisitions     NYCG-ME
FIN ID NYCG93-B4789 - Record 1 of 1 - SAVE record
UNI
  ID:NYCG93-B4789            RTYP:a    ST:s    FRN:   MS:   EL:      AD:06-02-93
  CC:9668  BLT:am      DCF:?    CSC:?    MOD:    SNR:       ATC:      UD:06-02-93
  CP:gw      L:ger     INT:?    GPC:?    BIO:?   FIC:?      CON:???
  PC:s       PD:1864/           REP:?    CPI:?   FSI:?      ILC:????   II:?
  MMD:       OR:    POL:     DM:     RR:         COL:       EML:       GEN:   BSE:
  040      NNC‡cNNC
  100 1    Grube, U. W.
  245 10   Gothe's Elfenballaden und Schiller's Ritteromanzen nach ihrem Ideengeh
         alt, ihrer Formenschonheit und ihrem Stylgegensatz‡h[microform]/‡cerlaut
         ert von U. W. Grube.
  260      Iserlohn,‡bVerlag von F. Badeker,‡c1864.
  LDG      ORIG
  QD       06-02-93
```

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 11x
IMAGE PLACEMENT: IA IIA IB IIB
DATE FILMED: 7-15-93 INITIALS: my
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS WOODBRIDGE CT

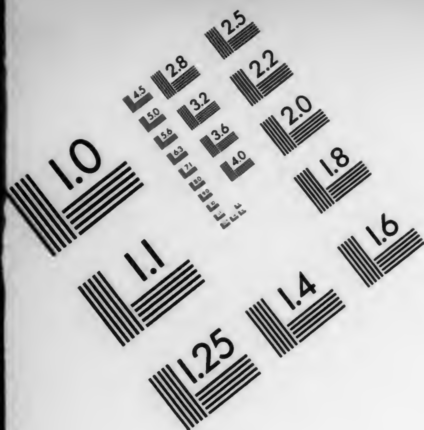


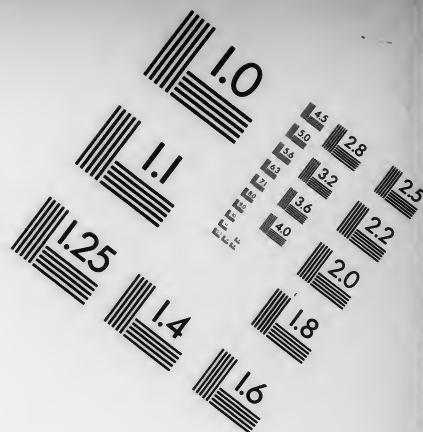
AIIM

Association for Information and Image Management

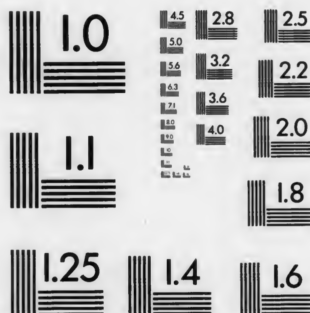
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910

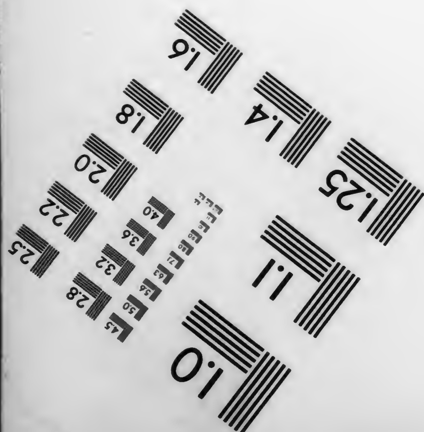
301/587-8202

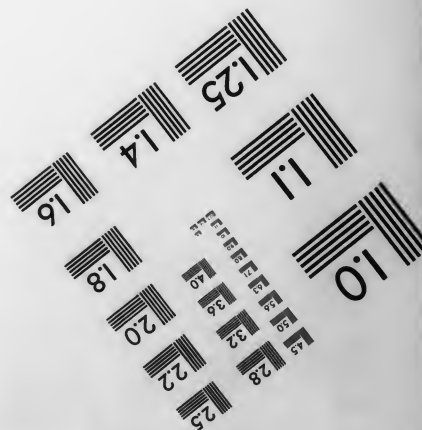




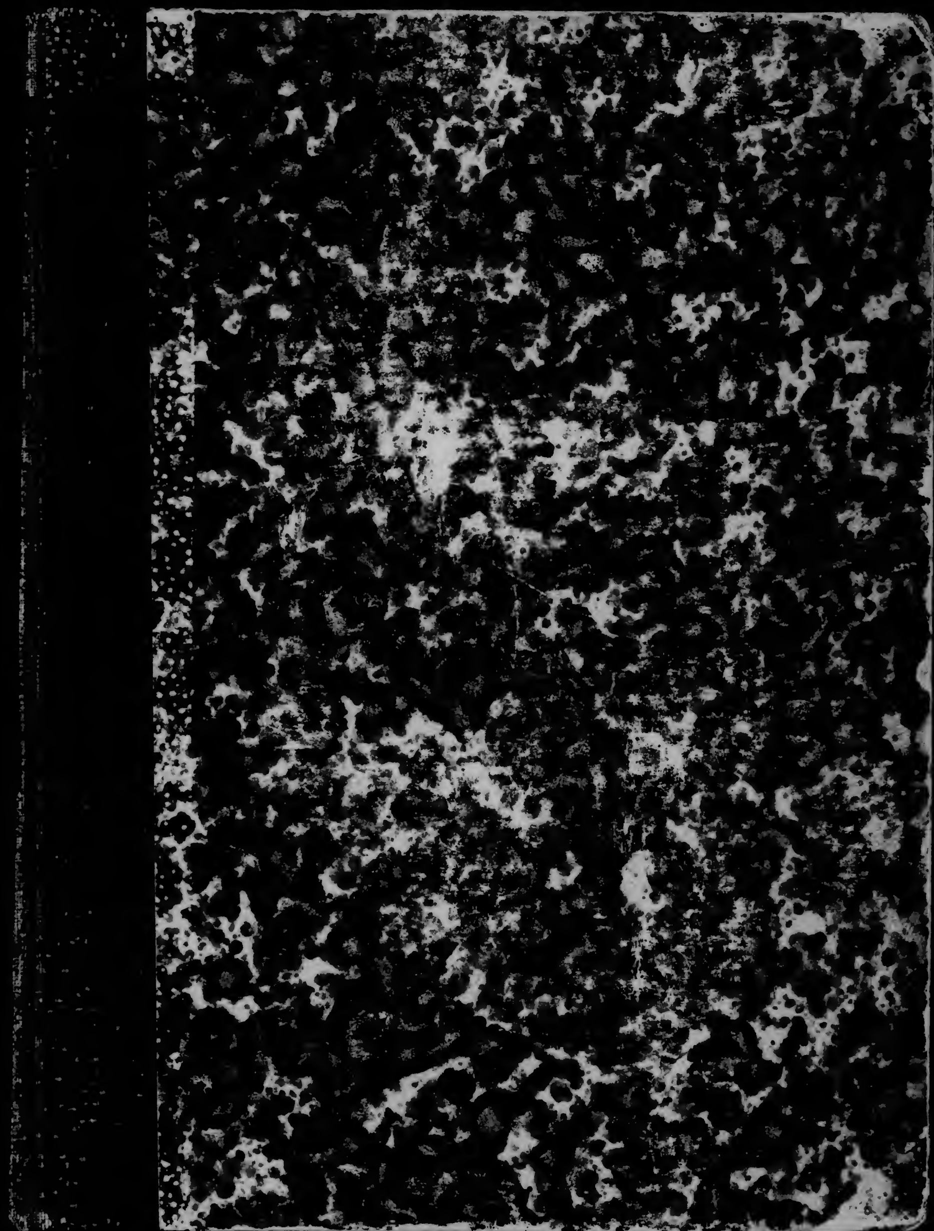








MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.




GUSTAV E. STECHERT
828 Broadway
NEW-YORK.

Göthe's Elfenballaden

und

Schiller's Ritterromanzen

nach ihrem Ideengehalt,

ihrer Formenschönheit und ihrem Stylgegensatz

erläutert

von

A. W. Grube.

Iserlohn.
Verlag von J. Bädeker.
1864.



Herrn

Friedrich Schindler,

Fabriksbesitzer in Hard,

als

ein geringes Zeichen

verehrungsvoller Ergebenheit

gewidmet.

Vorwort.

Was ich hier mittheile, sind großentheils Vorträge, die ich einem hiesigen Freundeskreise gehalten habe.

Die Aufgabe, welche ich mir gestellt hatte, bestand darin, eine Reihe der schönsten Blüthen der epischen Lyrik und lyrischen Epik — der Kunstpoesie wie der Naturpoesie des Volksliedes — erläuternd und charakterisirend lebendig vor die Anschauung zu stellen. Es scheint mir eine sehr lohnende Aufgabe solcher Vorträge „für gebildete Laien“ zu sein: erstens, daß sie diesen die Schönheit der Form und die Fülle des Gehaltes in viel umfassenderer Weise, als es in der Jugendzeit geschehen konnte, zum Bewußtsein bringen; zweitens, daß sie wieder zur Einkehr nöthigen in die geweiheten stillen Hallen jener Poesie, deren Schönheit in ewiger Jugend blühet und an deren vollendeten Formen allein der rechte ästhetische Sinn und Geschmack zu gewinnen ist. Zur Bildung desselben glaubte ich aber zwei Abwege vermeiden zu müssen: das leicht über den Gegenstand hinflatternde, aber nicht ihn durchdringende „Raisonnement“ einerseits, die steifgelehrte Breite und übertriebene

Gründlichkeit, welche jedes Wort und jede Satzverbindung mit einer gelehrten Note versieht, andererseits. Jene anatomische Zergliederung, welche das blühende Gewächs zerfasert, aber den Duft und Farbenschmelz, die runde Fülle lebendiger Form gründlich zerstört, ist eine Klippe, an welcher schon manche Interpreten gescheitert sind. Mir kam es darauf an, mit dem Eindringen in den Bau und Ideengehalt des Gedichtes, wobei dem zergliedernden und das Einzelne prüfenden Verstande keineswegs die Arbeit erspart werden sollte, doch stets das Ganze, die Seele des Gedichtes, sein poetisches Leben dem Gefühl und der Phantasie in lebendiger Gegenwart zu halten. Nur auf diese Weise, so scheint mir, wird mit dem tieferen Verständniß auch eine tiefere Wirkung auf das Gemüth, nämlich eine innigere Liebe zum Dichtwerke erzeugt und der negativen Kritik vorgebauet, welche bloß darauf ausgeht, Gedicht und Dichter abzufertigen, die Liebe zu beiden aber ertödtet.

Darum möchten sich diese „Erläuterungen" auch der reiferen Jugend zum Studium empfehlen, zumal da es an Parallelen, die zum vergleichenden Anschauen auffordern, nicht fehlt; wie ich auch hoffe, daß sie den Lehrern für den deutschen Unterricht manche willkommene Handhabe bieten werden.

Hard, 5. Juni 1864.

A. W. G.

Inhalt.

I.

Nordische Elfenlieder und Göthe's „Erlkönig".

So sehr in erster Linie der einem Volke eigenthümliche Genius, das schöpferische Vermögen der Einbildungskraft das Entscheidende ist in der Art und Weise, wie der Mensch zu der ihn umgebenden Natur sich stellt und sie dichterisch wiedererzeugt: so ist doch nicht minder hervorzuheben, daß es von der Beschaffenheit der Natur gleichfalls abhängt, wie die Phantasie sich ihre Götter und Dämonen bildet. Im sonnenwarmen und sonnenhellen Klima der kleinasiatischen Küste, der griechischen Halbinsel und Inselwelt, wo die Natur freundlich dem Menschen entgegenkam, ihn zum Herausgehen aus sich aufforderte und seine Thätigkeit förderte, standen auch die Naturgötter und Naturgeister dem Menschen möglichst nahe; sie hatten sein Wesen und seine Gestalt, nur in etwas veränderten Dimensionen und mit Anbequemung an das Element, das sie bewohnten. Wie Berg und Thal, Fels und Baum, Küste und Meerbusen in scharfen Umrissen sich der äußeren Anschauung darstellten, so prägte die griechische Phantasie auch die Dämonen in scharfbestimmter Form. Da die Extreme der Jahreszeit und Witterung das Menschengemüth nicht beunruhigten, so waren die Nymphen, mochten sie nun als Oreaden

auf Bergen, als Dryaden in Bäumen, als Najaden an Quellen hausen, zarte weibliche Wesen mit dem Charakter der Wohlthätigkeit und Fürsorge, in ihrem Reich zufrieden und befriedigt. Selbst die Riesen und Ungeheuer hatten noch ein ästhetisches Gepräge, das sie nicht allzuweit von menschlicher Art und Bildung entfernte. Im rauhen germanischen Norden hingegen, wo der Mensch von der Natur viel feindlicher berührt wurde, wo ein langer Winter das Gemüth auf sich selber zurückwarf und die heitere Entfaltung des Sinnes für plastische Form und Schönheit, für lichte Klarheit und Schärfe des Umrisses hinderte, da gestaltete die Phantasie unserer Altvordern auch ihre Götter und Dämonen viel starrer und eckiger und dazu viel launischer und phantastischer. Ihre Frühlings- und Herbstnebel zerflossen nicht wie zarter Duft vor der machtvoll aufsteigenden Sonne, sondern boten dem Tagesgestirn Trotz; die Ufer ihrer Seen, Flüsse und Sümpfe, von feuchten dichten Wäldern umgeben, hauchten verderbliche Dünste, nicht angenehme Kühlung poseidonischer Fichtenhaine aus, wie unter griechischem Himmel. So besitzen denn auch die nordischen Elben (Elfen) die Kraft, nicht bloß dem Menschen zu nutzen und wohlzuthun, wenn sie auf guter Laune sind, sondern ihm auch zu schaden und den sicheren Tod zu bereiten, indem sie ihn gleißnerisch anlocken zu ihren Tänzen oder ihn verleiten, auf ihre Fragen zu antworten. Ihre Körpergröße schrumpft bis zur Fingerslänge und Daumensdicke zusammen, dehnt sich jedoch auch wieder in's Unbestimmte und Nebelhafte aus. Und welche Kontraste zwischen den weißen lichten Elfen, die so schön gestaltet sind, daß man die weibliche Schönheit nicht wirksamer bezeichnen zu können glaubte als mit dem Ausdruck: sie ist schön wie eine Elbenjungfrau! — und den schwarzen Elben mit dickem Kopf und Höcker, den Zwergen und Kobolden, die in finsteren Erdhöhlen und den Tannen der Berge hausten!

Die Wassergeister (Nixe) erscheinen immer einzeln, die Elben und Bergmännchen in großer Gesellschaft. Die Elben haben ihre Könige und feiern ganz nach menschlicher Weise ihre Hochzeiten mit Aufzügen, Tänzen und Gastmählern. Die, welche auf Hügeln und Grabhöhen der Vorzeit hausen, werden in Schweden Hügelvolk (Hogfolk, Höhenvolk) genannt. Sie zeigen sich in schöner Menschengestalt, und an Sommerabenden, wenn man das Ohr an den von ihnen bewohnten Hügel legt, kann man ihre lieblichen Singstimmen, die in Chören erschallen, hören. Wie der griechische Orpheus mit seiner Leyer und der indische Krischna mit seinem Flötenspiel nicht bloß Götter und Menschen, sondern auch alle Thiere bewegte, so wirkt auch der Gesang dieser nordischen Elfenjungfrauen auf die Fische im Wasser und die Vögel in der Luft. In den von W. Grimm übersetzten „altdänischen Heldenliedern, Balladen und Mährchen" findet sich ein schönes bedeutsames Lied unter der Aufschrift „Elfenhöh", das wir zuerst mittheilen.

Elfenhöh.

Ich legte mein Haupt auf die Elfenhöh,
Meine Augen begannen zu schlafen,
Da kamen gegangen zwei Jungfraun heran,
Die wollten Rede so gern von mir haben.
(Kehrreim: Seitdem ich sie zuerst gesehn!)

Die eine streichelte mir die weiße Wang,
Die andre in's Ohr thät mir flüstern:
„Du, steh' auf, schön junger Knab,
Willt du dich zum Tanze rüsten?"

„Wach auf, schön junger Knab,
Wenn du zum Tanze willt springen,
Meine Jungfraun sollen das Lieblichste,
Das dich lüstet zu hören, vorsingen."

Und über alle Weiber schnell,
Ein Lied hört' ich nun beginnen.
Der reißende Strom stand still dabei,
Der gewohnt war, sonst zu rinnen.

Der reißende Strom stand still dabei,
Der gewohnt war, sonst zu rinnen:
Mit ihren Flossen spielten die Fischlein klein,
Die in den Fluthen schwimmen.

Mit ihren Schwänzlein spielten sie,
Die kleinen Fisch' in der Fluth allzumale,
Die Vöglein, die all' in den Lüften sind,
Begannen zu singen im Thale.

„Hör du, schön junger Knab,
Und willt du bei uns bleiben,
Da woll'n wir dich lehren Buch und Rune,
Darzu auch lesen und schreiben."

„Ich will dich lehren binden den Bär,
Das wilde Schwein an der Eiche Stamm:
Der Drache, der liegt auf vielem Gold,
Soll fliehen vor dir aus dem Land."

Sie tanzten auf und sie tanzten ab,
Da in dem Elfenzug:
Da saß der schöne junge Knab,
Gestützt auf sein Schwerte gut.

„Hör du, schön junger Knab,
Willt du nicht mit uns reden,
Soll das Schwert und scharfe Messerlein
Dein Herz in Ruhe auch legen!"

Hätte Gott nicht gemacht mein Glück so gut,
Daß der Hahn schwang die Fittig sofort,
Gewiß wär' ich blieben auf der Elfenhöh,
Bei den Elfenjungfrauen dort.

Das will ich jedem guten Gesell,
Der zu Hof ausreitet, sagen:
Er reite nicht nach der Elfenhöh,
Und lege sich da zu schlafen.

* * *

E. M. Arndt berichtet in seiner „Reise durch Schweden" (II, 16 ff.) wie das Volk noch immer von den Tänzen der Elfen erzählt. Bemerkt man frühmorgens auf dem bethauten Grase der Wiesen gestreifte Stellen, so heißt's: Da haben die Elfen getanzt! Wer um Mitternacht in ihren Kreis geräth, dem werden sie sichtbar, muß sich aber auch gefallen lassen, von ihnen geneckt zu werden. Sie setzen sich auf kleine Steine, die zirkelrund ausgehöhlt sind und „Alfquarnar" (Elfenmühlen) heißen. Ihre Stimme ist leise und lind, wie ein sanftes Lüftchen. Die Kreise, welche auf Wiesen durch helleres Grün sich kenntlich machen, heißen „Alfdans" (Elfentanz). Der Glaube an solche Elfentänze, die in der Nacht des ersten Mai getanzt werden, hat sich auch lange in Deutschland erhalten. Ich erinnere an das im Westerwald gesungene sehr humoristische Volkslied „der bucklige Geiger". Der lustige Fiedler wird, da er von einem Festgelage heimkehrt, auf dem Marktplatze zu Frankfurt a. M. vom Elfenvölkchen angehalten und muß ihm zum Tanz aufspielen, da Walpurgisnacht ist. Er geigt wacker darauf los, und nachdem er geendet hat, kommt eine der Elfinnen, greift ihm unter das Wamms und nimmt ihm seinen Höcker fort:

„So gehe nun hin, mein schlanker Gesell,
Dich nimmt nun jedwede Jungfrau zur Stell."

Es ist aber nur gewissen Sonntagskindern gegeben, die Elfen zu sehen, und den Elfen wohnt die Macht bei, diesen Sinn zu öffnen und nach Belieben zu ertheilen. Sie sollen auch an ihre Lieblinge

Elfenbücher austheilen, die ihrem Besitzer die Zukunft enthüllen. Von andern Geschenken berichtet gleichfalls der Mund des Volks. So erzählt man sich in Schweden: „Eine Dienstmagd, die bei den Elfen wegen ihrer Sauberkeit beliebt war, wurde einstmals von ihnen zur Hochzeit geladen. Alles ging höchst ehrbar zu, und sie erhielt zum Geschenk einige Hobelspähne, die sie mit guter Miene annahm und aufbewahrte. Als der Brautzug vorbeikam, geschah es jedoch, daß die Braut über einen Strohhalm stolperte, worüber das Mädchen in Lachen ausbrach, da dann plötzlich Alles verschwand. Am folgenden Tage fand sie zu ihrer Ueberraschung, daß die vermeinten Hobelspähne ebenso viele Goldstücke waren"*).

Rührend ist der Zug, den das christliche Volk in die aus seiner heidnischen Vorzeit überkommene Auffassung der Elfen legte, indem es ihnen nicht nur eine tiefe Sehnsucht nach der Verbindung mit Menschen zuschrieb, sondern den Trieb, eine menschliche Seele zu gewinnen, um gleichfalls der Erlösung theilhaftig zu werden, überhaupt eine unvertilgbare Hoffnung auf Erlösung und Seligkeit. Ist Jemand so unbarmherzig, ihnen diese Hoffnung nehmen oder trüben zu wollen, dann verwandelt sich ihr lieblicher Gesang in bitteres Weinen und Klagen. Man glaubt annehmen zu können (bemerkt Afzelius a. a. O.), daß diese Vorstellung vom Höhenvolk sich aus den ersten Zeiten des Christenthums herschreiben, wo die Neubekehrten mitleidig derer gedachten, die, ohne Kenntniß des Erlösers in heidnischer Zeit in heidnische Erde eingesenkt, in dieser ihrer Verbannung den großen Tag der Erlösung mit Schmerzen herbeisehnten.

Obwohl das Christenthum die alte Götter- und Geisterwelt

*) Schwedische Volkslieder der Vorzeit. Aus der Sammlung von E. G. Geijer und A. A. Afzelius. Im Versmaaß des Originals übertragen von R. Warrens (Leipzig, 1857).

stürzte, so blieb doch heidnischer und christlicher Glaube Jahrhunderte lang gemischt, und jener, wenn er auch kirchlicherseits als „Aberglaube" in die Acht erklärt ward, behauptete sich nichtsdestoweniger im Gemüthe des Volkes, und seine poetische Erneuerung und Wiedergeburt hatte um so größeren Reiz, als sie dem tiefen Natursinn auf ästhetische Weise Nahrung bot und auf diesem Boden von der Kirche nicht angegriffen werden konnte. Die Rede- und Sangeskundigen brauchten nur auf die alten Mythen und die im Volk lebendig umgehenden Sagen zurückzugreifen, um Balladen zu schaffen, die alsbald von Mund zu Mund gingen, vom Volke und den Bänkelsängern mannigfach ergänzt, erweitert, verändert wurden. Ein einzelnes die Gemüther erschütterndes Ereigniß mochte den Antrieb geben. So bewegen sich fast alle nordischen Elfenlieder um einen Ritter Oluf, dessen eigenthümliches Schicksal und plötzlicher Tod zur mythischen Auffassung Veranlassung gab und von der Phantasie des Volkes dichterisch verklärt ward.

Wir theilen zunächst das schwedische Volkslied in drei verschiedenen Gestalten mit, zum Beleg, wie selbstthätig das Volk dergleichen Stoffe um- und fortbildet, sei es in prosaisch erzählter Sage, welche in der einen Gegend so, in der anderen wieder anders erzählt wird, sei es im Liede, das gesungen und nachgesungen wird.

1.

Herr Oluf und das Elfenweib.*)

Herr Oluf reitet zum Burgthor,
Da stehet ein Elfweib und ruhet davor.
Doch der Tanz geht an,
So wohl in dem Haine!

*) Mohnike, Volksl. d. Schweden, S. 210. Talvy, Charakteristik der Volkslieder, S. 293 ff.

„„Ach hör, Herr Oluf, was ich sage dir,
Und hast du nicht Lust zu tanzen mit mir?““
Doch der Tanz geht ꝛc.

„Nein, tanzen mit dir ich nicht will und mag,
Denn morgen ist mein Verlobungstag.“

„„Willst du nun sieben Jahr' leiden Noth,
Oder morgen schon liegen todt?““

Herr Oluf wirft herum den Traber fein,
Siechthum und Krankheit die folgen hinterdrein.

Herr Oluf, er ritt zu seiner Mutter Thor,
Und seine Mutter, die stand davor.

„Liebe Mutter, das Bette mir mache und lauf,
Wohl nimmer steh' ich wieder vom Bette auf!“

Und die Braut, sie wartet der Tage zween
Und es läßt der Liebste nichts von sich sehn.

Und die Braut, sie wartet der Tage vier,
Und der Liebste, er läßt sich nicht sehen vor ihr.

Und die Braut, sie sattelt ihr graues Roß,
So reitet sie hin zu Herrn Olufs Schloß.

Und wie sie kommt zu Herrn Olufs Thor,
So steht ihre Schwiegermutter davor.

„Guten Tag, guten Tag, liebe Schwiegermutter mein,
Wo mag doch Herr Oluf, mein Bräutigam, sein?“

Herrn Oluf hab' ich seit gestern nicht geseh'n,
Er jaget im Walde nach Hirschen und Reh'n.

„Und mag er lieber dem Hirsch nachjagen
Als nach der munteren Brautschaar fragen?“

„Und achtet er mehr auf die Hindin fein,
Als auf die Allerliebste sein?“

Und die Braut schlug auf den Scharlach roth,
Da sah sie Herrn Oluf, und er lag todt.

Und als am Morgen die Sonne ging auf,
Da waren drei Leichen in Herrn Oluf's Haus.

Die erste war Herr Oluf, die zweite seine Maid,
Die dritte seine Mutter, sie starb vor Leid.

* * *

2.

Herr Oluf im Elfentanz.*)

Herr Oluf reitet zur Dämmerzeit,
Treibt der Thau, fällt der Reif,
Lichter Tag es ihm schon scheint,
Herr Oluf kommet heim,
Wenn der Wald laubgrün wird.

Herr Oluf reitet nach dem Burgthor,
Da findet er tanzen die Elfen davor.

Da tanzt eine Elfen- und Elfinnenschaar,
Elfkönigs Tochter mit fliegendem Haar.

Elfkönigs Tochter die Hand ihm reicht:
„Herr Oluf, komm her und tanz mit mir gleich!“

Ich kann nicht treten in den Tanz mit dir,
Meine Braut hat es verboten mir.

Nicht tanzen will ich, noch tanzen ich mag,
Denn morgen ist mein Hochzeittag.

---

*) Talvy, a. a. O. S. 296 ff.

„Willst du nicht treten zum Tanze mit mir,
Dann send ich Tod und Unheil dir!“

Herr Oluf, der wendet den Rappen sein,
Seuche und Krankheit ziehen hinter ihm drein.

Herr Oluf reitet zu seiner Mutter Thor,
Da steht seine Mutter draußen davor.

„Willkommen, mein Sohn, und sage mir gleich,
Warum ist dein Gesicht so bleich?“

Mein Fohlen war rasch, und säumig war ich,
An einen Eichenzweig stieß ich mich.

Meine liebe Schwester, mein Bett bereit',
Mein Bruder, führe mein Roß auf die Weid'!

Meine liebe Mutter, bürste mein Haar,
Mein lieber Vater, mach' mir eine Bahr!

„Mein lieber Sohn, solch Wort nicht sag,
Denn morgen ist dein Hochzeittag.“

Sei er nun immer, wenn er mag sein,
Ich komme nimmer zur Liebsten mein!

* * *

Eine sehr schöne Fassung enthält das folgende Lied durch größere Individualisirung des Zauberreizes der Elfen, indem die ganze Elfenfamilie Herrn Oluf bittet. Es wird in Upland und Ostgothland gesungen, zeigt aber in einer Verszeile, daß es nicht in Schweden seinen Ursprung hatte, sondern von Dänemark oder vielmehr einer der kleinen dänischen Inseln herüberkam.

3.

Herr Oluf im Elfentanz.

Herr Oluf ritt aus zur Dämmerstund,
Da tanzen die Elfen im Kreise rund.
    Der Tanz der geht wohl,
    So wohl in dem Haine!

Elfvater streckt aus die Hand schneeweiß,
„Herr Oluf, komm, tanze mit mir im Kreis!“

Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Denn morgen ist mein Hochzeittag!

Elfmutter streckt aus die Hand schneeweiß,
„Herr Oluf, komm tanze mit mir im Kreis!“

Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Denn morgen ist mein Hochzeittag!

Und die Braut, sie sprach zu den Brautjungfern sein:
Was soll das Glockenläuten denn sein?

„'s ist Sitt' auf der Insel, erwiedern sie traut,
Jeder Bräutigam läutet so heim die Braut.“

„Nicht dürfen wir bergen vor Euch, was ist wahr:
Herr Oluf ist todt und liegt auf der Bahr.“

Den andern Tag, als die Sonn kam heraus,
Da lagen drei Leichen in Herrn Olufs Haus.

Das war Herr Oluf und seine Maid,
Und die Mutter, die starb vor Kummer und Leid

* * *

Wir bekommen durch das bloße Lesen von diesen Balladen nur einen halben Eindruck, da sie zum Singen gedichtet, von musikalischer Begleitung gehoben und frisch aus dem Gedächtniß heraus gesungen, auch wohl ganz aus dem Stegreif vorgetragen wurden. Da das

Versmaaß nicht regelrecht abgemessen, in seiner freien Fassung jedoch um so bequemer für den mündlichen Vortrag war, so mußten die Kehrreime, jene regelmäßig wiederkehrenden Worte und Verszeilen auch um so willkommener sein, da sie für Sänger und Zuhörer eine Art Pause und Ruhepunkt bildeten, oder, wenn sie gut gewählt waren, als Scene und Naturgemälde das Ereigniß illustrirten, die Wirkung desselben sehr verstärken. In Nr. 2 der vorstehenden schwedischen Lieder geht der Kehrreim: „Treibt der Thau, fällt der Reif — Herr Oluf kehret heim, wenn der Wald laubgrün wird“ schneidend und grell durch das ganze Gedicht, so daß, nachdem Herr Oluf bereits nach Hause gekommen und gestorben ist, es abermals heißt: Treibt der Thau 2c. Hierin zeigt sich ganz die lyrische Natur dieser Balladen, die es ganz darauf abgesehen haben, durch Festhalten an Einem Bilde und stete Wiederholung desselben auch die Empfindung zu vertiefen, gleichwie in jedem Musikstück ein und derselbe Satz auf mannigfache Weise wiederkehrt.

Aus der unvergänglichen Naturfrische dieser Volksdichtung hat wie aus einem Lebensbronnen die neuere epische Lyrik und lyrische Epik geschöpft und neue Kraft und Gesundheit gewonnen. Es war eines der größten Verdienste Herder's um die deutsche Literatur, daß er die „Stimmen der Völker“ sammelte und verdeutschte und damit unsere Dichter auf den fruchtbaren nationalen Grund und Boden des Volksliedes hinwies, aus welchem als der besten Fruchterde die neuen Romanzen und Balladen hervorwachsen und lustig erblühen konnten, indem ihre Dichter die bewußte Kunst eintauchten und versenkten in jenen instinktiven Zug der unbewußt das Schöne treffenden, ebenso wahr und tief als lebendig empfindenden Naturpoesie des Volkes.

Bürger war der Erste, welcher durch Percy's Sammlung altenglischer Balladen und später nach Herder's Anregung über seinen eigenen

poetischen Trieb aufgeklärt, in Erfassung eines echt volksthümlichen Stoffes und in volksmäßiger Behandlung desselben die erste wahrhaft deutsche Ballade dichtete, seine unsterbliche „Lenore“, die für die ganze spätere Balladendichtung der Deutschen den kräftigsten Antrieb bildete. Göthe, mit bewußterer Kunst manche Ausschweifungen Bürger's taktvoll vermeidend und zugleich mit der Fähigkeit begabt, einfache naturwüchsige poetische Formen zu reproduciren und sich in das dämmernde Licht des reinen Empfindungslebens zu versetzen, griff mit Vorliebe in die mythische Welt der Volkssage und dichtete neben einigen heiteren gemüthlichen Kindermährchen, die, wie der „treue Eckart“, gleichfalls auf den Volksglauben zurückgingen, eine Reihe von Balladen, unter denen der „Erlkönig“ obenan steht und eine der schönsten Perlen im ganzen Balladenkranze bildet, den die deutsche Nation besitzt.

Jedenfalls war es einer der glücklichsten Griffe, welche Göthe thun konnte, daß er gerade den in der nordischen Volkspoesie so schön und scharf ausgeprägten Elfen-Mythus erfaßte und damit einen hochpoetischen Stoff, der noch immer auch dem deutschen Volke lieb und theuer und heimlich ist, wenn auch bei ihm die Stelle der nordischen Elfen Zwerge (wie der Alberich oder Elberich) und Kobolde, Wichtlein u. dgl. loses Volk eingenommen haben, zu neuem poetischen Leben brachte. Aber auch in der Balladen**form** lag ihm ein werthvolles Muster vor in der dänischen Ballade, welche Herder in seinen „Stimmen der Völker“ übersetzt hatte, und die denselben Gegenstand wie die oben mitgetheilten schwedischen Lieder behandelt. Sie ist überschrieben: „Erlkönigs Tochter“ und lautet in der ursprünglichen Fassung:

Erlkönigs Tochter.

Herr Oluf reitet spät und weit
Zu auf bieten seine Hochzeitleut;

Da tanzen die Elfen auf grünem Land,
Erlkönigs Tochter reicht ihm die Hand.

„Willkommen, Herr Oluf, was eilst von hier?
Tritt hier in den Reihen und tanz' mit mir!"

Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Frühmorgen ist mein Hochzeittag!

„Hör' an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir,
Zwei goldene Sporen schenk' ich dir,

„Ein Hemd von Seide, so weiß und fein,
Meine Mutter bleicht's mit Mondenschein!"

Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Frühmorgen ist mein Hochzeittag!

„Hör' an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir,
Einen Haufen Goldes schenk' ich dir."

Einen Haufen Goldes nähm' ich wohl,
Doch tanzen ich nicht darf noch soll.

„Und willt, Herr Oluf, nicht tanzen mit mir,
Soll Seuch' und Krankheit folgen dir!"

Sie thät einen Schlag ihm auf sein Herz,
Noch nimmer fühlt' er solchen Schmerz.

Sie hob ihn bleichend auf sein Pferd:
„Reit' hin nun zu deinem Fräulein werth!"

Und als er kam vor Hauses Thür,
Seine Mutter zitternd stand dafür.

„„Hör' an, mein Sohn, sag' an mir gleich,
Wie ist deine Farbe blaß und bleich?""

Und sollt' sie nicht sein blaß und bleich,
Ich traf in Erlenkönigs Reich.

„„Hör' an, mein Sohn, so lieb und traut,
Was soll ich nun sagen deiner Braut?""

Sagt ihr, ich sei im Wald zur Stund',
Zu proben da mein Pferd und Hund!

Frühmorgens und als der Tag kaum war,
Da kam die Braut mit der Hochzeitschaar.

Sie schenkten Meth, sie schenkten Wein.
„„„Wo ist Herr Oluf, der Bräut'gam mein?""""

„„Herr Oluf, er ritt in'n Wald zur Stund',
Er probt allda sein Pferd und Hund!""

Die Braut hob auf den Scharlach roth,
Da lag Herr Oluf, und er war todt.

* * *

Göthe hatte in diesem Gedichte bedeutenden poetischen Gehalt in sehr vollendeter Balladenform vor sich, und wie er sein „Heidenröslein" gleichfalls einem Volksliede verdankte, so brauchte er auch hier nur auf dem Gegebenen fortzubauen, um die reinste Form der Kunstpoesie zu gewinnen. Das eigentliche Motiv zu seinem Erlkönig erhielt er aber durch einen Vorfall in seiner Umgebung, so daß er auch hier von einem Erlebten, Anschaulich-Dargebotenen ausgehen konnte.

Es war im April des Jahres 1781, als ein von Jena einige Stunden entfernt wohnender Landmann, dessen Söhnchen gefährlich erkrankt war und nach Aussage der herbeigerufenen Aerzte nicht mehr geheilt werden konnte, den Entschluß faßte, mit seinem kranken Kinde nach Jena zu reiten zu einem berühmten Professor, der vielleicht noch Hülfe schaffen möchte. Er nahm den Knaben wohl eingepackt in seinen Arm und ritt in die Universitätsstadt. Aber auch der dortige Arzt erklärte das Kind für unrettbar, und der bekümmerte Vater nahm es wieder auf sein Pferd und jagte vor dem Gasthofe „zur Tanne" vorüber seinem heimathlichen Dorfe zu. Doch noch ehe er sein Haus erreichte, war der Liebling in seinem Arm schon gestorben.

Einige Tage darauf kam Göthe nach Jena, wo man ihm den traurigen Vorfall erzählte. Er ward davon so ergriffen, daß er in das einsam gelegene Gasthaus „zur Tanne“ sich zurückzog und im Eckzimmer daselbst seinen Erlkönig dichtete.

Wie er das Ueberlieferte und Dargebotene auf originelle Weise ergriff, um es schöpferisch zu gestalten zu einer Ballade, welche in volksthümlicher Ausprägung nicht allein mit dem dänischen Vorbilde wetteifert, sondern in ergreifendem Pathos sie noch übertrifft, welche die abgerundete Form der Kunstdichtung und den lieblichsten Wohllaut der modernen Sprache mit der Naivetät und drastischen Wirkung des Volksliedes auf das glücklichste vereinigt: darin bewährte er auf das glänzendste seinen Dichtergenius.

Hören wir nun das Göthe'sche Gedicht.

Erlkönig.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind.
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? —
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron und Schweif? —
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. —

„Du liebes Kind, komm, geh' mit mir!
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
Manch' bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.“

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht? —
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind. —

„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reih'n,
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düsteren Ort? —
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau,
Es scheinen die alten Weiden so grau. —

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt!“
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an,
Erlkönig hat mir ein Leids gethan! —

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind;
Erreicht den Hof mit Mühe und Noth,
In seinen Armen das Kind war todt.

* * *

Göthe hat wie Herder in der Uebersetzung der dänischen Ballade nicht „Elfenkönig“, sondern „Erlenkönig“ gesagt. In seinem Singspiele „die Fischerin“ singt Dorchen diese Ballade bei den Fischerhütten unter „hohen Erlen am Flusse“. Da nun im Norddeutschen die Erle auch Eller heißt, und in dänischen Liedern oft das Wort

ellekone, d. i. Elfenweib, vorkommt, so mag dies bei Herder Anlaß zur Verwechslung mit „Erlkönig" gegeben haben. Göthe hat indeß gar nicht so übel daran gethan, dem Herder'schen „Erlkönig" zu huldigen; der philologische Irrthum hat der poetischen Wahrheit durchaus nicht geschadet. Die Erle ist ja ein Baum, der ganz besonders die feuchten sumpfigen Ufer von Fluß und See liebt, die Orte, wo die Nebel in langen Streifen sich hinziehen, und ist somit gleich der Weide ein passender Baum, um die Erscheinung der Elfen zu illustriren. Das unbestimmte geheimnißvolle Wesen eines Geisterkönigs hat schon durch den Namen „Erlkönig", durch den Hinweis auf die Residenz im Erlengebüsch, eine bestimmtere Fassung gewonnen, und daß Göthe uns den Elfenkönig, und nicht wie in der dänischen Ballade Erlkönigs Tochter als Hauptperson aus dem Reich der Naturgeister vorführt, ist auch sehr angemessen. Den Sinn des jungen Mannes zu umstricken mußte natürlich eine Elfenjungfrau geeigneter sein, die Phantasie des Kindes hingegen mußte von der Erscheinung des Elfenkönigs in all' seiner Pracht und mysteriösen Herrlichkeit mehr ergriffen werden, und wir finden es sehr natürlich, daß Se. Majestät der Beherrscher des Elfenreiches auch einmal Lust bekommt, sich einen feinen Prinzen aus der Menschenwelt zu holen. Göthe war überdies hier ganz in Uebereinstimmung mit dem Volksglauben, nach welchem es ein Lieblingsgeschäft der Elfen ist (besonders in Irland und auch hier und da in Deutschland), Kinder umzutauschen und zu rauben, weshalb auch die Wöchnerinnen sorgfältig bewacht werden mußten und vierzehn Tage lang (so lange dauerte die Macht der Elfen über sie) nicht allein gelassen wurden.

Sein guter poetischer Takt bewahrte den Dichter ferner davor, irgend anzudeuten, daß das Kind schon krank war und in bedenklicher Fieberhitze phantasirte. Denn mit dieser Andeutung wären wir auf die nackte Wirklichkeit verwiesen, aus dem Gebiet der frei-

thätig schaffenden Phantasie in das des erklärenden und zergliedernden Verstandes geworfen worden. Die Naturnothwendigkeit als solche ist nicht poetisch. Die Naturmacht, welche das Kind so in Aufregung brachte und welcher es endlich unterlag, mußte vielmehr gegenständlich dargestellt werden, als ein persönliches Wesen an das vom Schauer der Nacht ergriffene Kind herantreten, um es aus dem Leben wegzulocken, faßlich genug für die Anschauung — mit der Krone als dem königlichen Attribut geschmückt — und unbestimmt genug, um der Phantasie vollsten Spielraum zu lassen — endigend in einem Dunstschweif.

Der dämonischen Kraft kömmt das Mysteriöse zu, sie entzieht sich dem Greifbaren und Faßlichen. Wenn Erlkönig selber trotz seiner glänzenden Erscheinung dieses nebelhafte Wesen nicht verleugnet, so mußten seine Töchter um so mehr „am düstern Ort" im Hintergrunde bleiben.

Drittens durfte der Vater keine Geister sehen. Das erschreckte, bei ihm Hülfe suchende Kind schmiegt sich ängstlich an ihn an, und er sucht es zu trösten, indem er sich an die nüchterne Anschauung desselben, an seinen Verstand sich wendet. Dies ist von hoher poetischer Wirkung. Die Schrecken der Phantasie werden gerade hierdurch bei dem Leser und Hörer des Gedichts ungemein verstärkt. Daß der Elf nur über die noch nicht zum Muth und Selbstbewußtsein des Mannes entwickelte Kinderseele Macht gewinnt, für den klar verständigen Mann aber nicht vorhanden ist, das gibt uns erst das sichere Gefühl vollster poetischer Wahrheit dieser Elfengestalten, denn sie sind eben damit psychologisch motivirt. Unsere moderne Weltanschauung ist befriedigt, das Gedicht ist unserer Bildung nahe gerückt und versetzt uns doch zugleich mit aller Macht in jene poetische Region des Kindergemüths, wo die Mährchen und Wunder noch ganze volle Wirklichkeit sind. Indem neben dem Gespräch zwischen

Vater und Sohn eine zweite Stimme vernehmbar wird, die dem Vater ganz verschlossen bleibt, und so eine zweite, dem nüchternen Verstande verborgene Welt sich aufthut: erhält in diesem Kontraste des nüchternen Verstandes und der überwältigenden Phantasie die Elfenstimme erst ganz ihren geheimnißvollen Zauber und wird zur Geisterstimme. Würde der Vater auch den Elfenkönig sehen und hören, dann wäre Alles unmotivirt, wir hätten eine Gespenstergeschichte, aber keine Ballade.

Es wäre dann auch der ebenso spannende als rührende Dialog zwischen Vater und Kind weggefallen, der uns nicht beschreibend oder erzählend, sondern in Gesprächsform den ganzen Vorgang enthüllt und stufenweis die Scene entfaltet.

Diese dramatische Form der Entwickelung ist es, was wir viertens als hohen Vorzug des Gedichtes hervorheben müssen, woran wir einen charakteristischen Zug der echten Ballade erkennen. Die Ballade gewinnt dadurch ihre schlagende Kürze; denn indem die Personen redend ihren Willen, ihr Gefühl, ihren Zustand enthüllen, schildern sie uns zugleich, was geschehen ist, was geschieht und geschehen wird. Sie gewinnt aber auch ihre das Gemüth erregende Spannung; denn wir werden nicht bloß bei der Anschauung, sondern zugleich bei der Empfindung gefaßt, sympathetisch mit unserem Gemüth an die lebendig vor uns hintretende Katastrophe gefesselt. In der lockenden süßen Stimme des Elfen fühlen wir das zauberisch Reizende und Hinreißende des Dämons, wie in den Trostworten des Vaters die ganze zärtliche Sorge und Liebe desselben. Der Gegensatz zwischen dem tückischen Naturgeist und dem fürsorglichen Vaterherzen, das zuletzt selbst mit in's Grausen hineingerissen wird, dieses Miteinanderspielen zweier ganz entgegengesetzter Stimmen, die an die Kindesseele sich wenden und um ihren Besitz ringen: das gibt dem ganzen Gedichte etwas Magisches, Hinreißendes — einen Ton, wie er ohne die dramatische Einkleidung nimmer erreicht worden wäre.

Nur die erste und letzte Strophe sind erzählend; jene gibt in vier kleinen Zeilen die ganze Exposition, diese in eben so prägnanter Kürze die Schlußkatastrophe.

Die Exposition, d. h. In-Scene-Setzung könnte nicht spannender und ergreifender sein. Wie in der Ballade „Edward" die erste Zeile: „Dein Schwert, wie ist's vom Blut so roth!" Scene, Begebenheit, Ton des Ganzen schon im Keim enthält, so rollt der erste fragende Satz in unserem Gedicht: „Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?" mit Einem Schlage das Nachtstück vor uns auf, dem die nachfolgenden Zeilen gerade so viel Bestimmtheit geben, um eine schauerliche Entwickelung ahnen zu lassen und das Interesse auf das Folgende zu spannen. Die kalte windige Nacht, in der wir den Vater wie auf der Flucht erblicken, die Sorgfalt, mit der er den Knaben festnimmt und warm hält — deutet es nicht auf eine Gefahr, die im Anzuge ist? Die Vermuthung wird zur Gewißheit schon in der zweiten Strophe. Die besorgte Frage des Vaters: „Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?" signalisirt den Feind, und die Gegenfrage des Kindes: „Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?" verkündet seine Gegenwart, obwohl in dieser Frageform erst das Kommen des Feindes angedeutet ist, ein Ahnungsvolles, das unsere Erwartung viel mehr spannt, als wenn das Kind gesagt hätte: Ich sehe ihn, da ist er! Es ist ganz aus dem Leben genommen, daß, wenn uns eine Erscheinung ganz unerwartet auffällt, so daß wir es selber kaum zu glauben wagen, obwohl wir's sehen, daß wir dann unsern Begleiter fragen: siehst du nichts? oder: hast du nicht eben den Ton gehört? Und durch die nochmalige Betonung mit Angabe von Merkmalen — „den Erlenkönig mit Krone und Schweif" — will das Kind zeigen, daß es deutlich gesehen habe, während der Dichter zugleich der Phantasie des Hörers das entsprechende Bild gibt, das, weit entfernt, durch die abkühlende Antwort des Vaters — „mein Sohn,

es ist ein Nebelstreif!" geschwächt zu werden, erst recht unsere Phantasie spannt und aufregt.

Ehe wir uns noch besinnen können, was es mit der Gestalt für eine Bewandtniß habe, ertönt schon die feine gleißende Schmeichelstimme des Dämons. So folgt Alles Schlag auf Schlag.

Dreimal spricht Erlkönig zu dem Kinde, und zwar in fortgehender Steigerung des Affekts, der von der sinnbethörenden Macht des Wortes bis zur Thätlichkeit, zum Todesstoß fortschreitet. Dreimal gibt die besänftigende Antwort des Vaters einen neuen charakteristischen Pinselstrich zu der Staffage des Nachtbildes, das mit der individuelleren Zeichnung nur noch mehr sein Unheimliches, Schreckhaftes entfaltet.

Man übersehe nicht in den Reden Erlkönigs den Fortschritt von der fein und zart überredenden einschmeichelnden Bitte in der dritten Strophe, welche mit dem, was ein Kinderherz am meisten erfreuen kann, auch zuerst vorrückt — schöne Spiele, bunte Blumen, goldenes Gewand —; als aber dies nicht verfängt, aus der anfänglich noch ruhigen bittenden Anrede: „Du liebes Kind, komm, geh' mit mir!" schon zur mehr drängenden Bitte in Frageform fortschreitet: „Willst, feiner Knabe, du mit mir gehen?" mit dem noch mehr umstrickenden und das Verhältniß zum Vater lockern sollenden Bezug auf die Töchter: — „sie wiegen und tanzen und singen dich ein!" Als das Gemüth des Knaben auch dieser zweiten dringenderen Aufforderung noch Widerstand leistet, da bricht der grausame Egoismus in der Liebe Erlkönigs zum Knaben in seiner Leidenschaftlichkeit völlig hervor: „Mich reizt deine schöne Gestalt!" und wie dem Schmeichellaut das Drohwort, so folgt diesem die Gewaltthat, die wir mit schrecklicher Klarheit aus dem Nothschrei des Kindes erkennen.

In der dänischen Ballade empfängt Herr Oluf einen Schlag auf die Brust; die verderbliche Einwirkung der Elfenjungfrau auf den starken Mann ist da in sehr drastischer Weise hervorgehoben worden; bei dem zarten Kinde bedurfte es nicht der näheren Angabe des Angriffs. Der Ruf: „Erlkönig hat mir ein Leids gethan!" sagt uns schon Alles und um so ergreifender, als unsere Phantasie auch hier auf geheimnißvolle Weise erregt wird.

Die achte und letzte Strophe enthält die tragische Lösung. Nachdem unsere Theilnahme, unsere Besorgniß, unsere Furcht und Angst immer heftiger erregt ward, nachdem der Vater selber trotz des Kampfes, den sein Verstand gegen die Phantasien des Kindes kämpft, in Mitleidenschaft gezogen, von Furcht und Grauen erfaßt wurde und unsere Phantasie sympathetisch mit dem Reiter dahin jagt, um das Kind wo möglich noch im elterlichen Hause von den Nachstellungen des grausamen Naturgeistes befreit zu sehen: kommt mit den wenigen schweren Worten — „in seinen Armen das Kind war todt!" das Ende des angstvoll beschleunigten Rittes und der Schluß der ganzen Handlung.

Der Schluß der Ballade, so tragisch düster er ist, hat doch nach der furchtbaren Aufregung unserer Phantasie und Empfindung etwas Beruhigendes, denn wir gönnen der bestürmten und gepeinigten Seele des Kindes den Todesschlaf. Schubert in seiner genialen Komposition des Erlkönig hat mit sicherer Meisterhand nach den immer leidenschaftlicher in g-Moll fortstürmenden, zu dem vollen Dur-Dreiklange auf As hindrängenden Oktaven plötzlich Halt gemacht, um mit einem sanften, klagenden und beruhigenden Recitativ-Andante, das wieder nach g-Moll zurückgreift, die letzte Verszeile zu geben.

Diese Schubert'sche Komposition ist bei aller Treue im Anschluß an den Text fast ein selbständiges Tongemälde geworden, aber sie hat doch die dramatische Bewegtheit der Göthe'schen Ballade treu wiedergegeben und erst recht in's Licht gestellt. Die innere Unruhe und Angst des Kindes, die Hast des Vaters, das wirre In=

einanderwogen der Nebelmassen konnte nur auf diese Weise durch den Ton versinnlicht werden. In dem gewaltigen Sturm und Drang, der das Ganze durchwebt, wirken dann die so verschiedenen Stimmen Erlkönigs, des Kindes und des Vaters, die sich in einander schlingen und immer pathetischer wiederholen, um so ergreifender. Wie Göthe's Ballade in dieser kunstvollen Verschlingung kontrastirender Momente ganz modern ist — denn die älteren Balladen sind einfacher angelegt, — so ist auch die Schubert'sche Komposition über die Einfachheit des Volksliedes hinaus, sie will deklamatorisch gesungen sein. Aber, wenn auch ohne Strophe „durchkomponirt", ist sie doch im vollsten Maaße sangbar und melodiös. Als simples Strophenlied komponirt, wird Göthe's Erlkönig, wie alle Versuche zeigen, höchst matt.

Der Dichter selber hat in Sprache und Rhythmus seines Gedichtes bereits eine hohe musikalische Wirkung erzielt, die schon beim bloßen Vorlesen desselben sich geltend macht.

Wie das Volkslied überhaupt eine strenge Abgrenzung der Versfüße nicht liebt, so auch die Ballade, und auch Göthe's Erlkönig hat wohl musikalischen sangbaren Takt mit vier Hebungen, aber zählt nicht ängstlich die Sylben. Der springende Anapäst (⏑ ⏑ — der umgekehrte Daktylus) und der Jambus mit seinem Fortschrittsdrange entsprechen ganz der das Gedicht beherrschenden Eile und Hast. Wenn auch die erste Kürze eigentlich Auftakt ist, so daß man ebensogut von Daktylen statt von Anapästen reden könnte, von Daktylen,

*) Wenn W. H. Riehl die Schubert'sche Komposition tadelnd eine „dramatisch-deklamatorische Koncert-Phantasie" nennt: so mag das von der Liszt'schen „Bearbeitung" gelten, die Schubert'sche Begleitung schließt sich aber so gut dem Texte an, daß sie den Tadel durchaus nicht verdient.

die mit Trochäen abwechseln, so gewinnt doch der Vers dadurch jambischen Fluß:

Wer rei tet so spät durch Nacht und Wind
Es ist der Va ter mit sei nem Kind
Er hat den Kna ben wohl in dem Arm
Er faßt ihn si cher er hält ihn warm.

Aber schon in der zweiten Strophe tritt ein langes Wort an die Stelle des kurzen Auftaktes

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht.
Siehst Va ter du den Erl könig nicht.

Dies ist jedoch für die Tonwirkung eher ein Vortheil als ein Mangel, denn in diesem Aufprallen wird der mächtig in die Seele des Kindes fahrende Schreck gut versinnlicht. Sobald Erlkönig zu sprechen begonnen hat, macht sich das noch lebhafter ergriffene und aufgeregte Gemüth des Kindes in lauter Anapästen Luft:

Mein Va ter, mein Va ter und hö rest du nicht.

— ganz so, wie auch Erlkönig da, wo er all' seine Ueberredungskunst koncentrirt, anapästisch den Redestrom gleiten läßt:

Meine Töch ter füh ren den nächt li chen Reihn
Und wie gen und tan zen und sin gen dich ein.

Wie dort am Anfang, bekommt in der leidenschaftlichsten Stelle: Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt — der Vers sogar im Inneren überzählige Sylben, und da nur vier Hebungen sind, so erhält die Sprache, um das Zeilenmaß einzuhalten, einen stürmischen Drang und Fortschritt:

◡ –́ ◡ ◡ ‖ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́
Ich lie be dich, mich reizt dei ne schö ne Ge stalt.

Zum Schluß stellt sich das volltönende lange *war* bedeutsam in die Stelle der Kürze

◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡̄ –
In sei nen Ar men das Kind war todt.

Der Ballade ist der Endreim, und zwar der männliche (mit einer einzigen betonten Sylbe) wesentlich. Die Romanze wechselt lieber mit männlichen und weiblichen, nimmt auch mitunter nur weibliche Reime; ja, sie kann des Reimes ganz entbehren, wie Herder in seinen Cid-Romanzen gezeigt hat. Die Endreime im Erlkönig sind alle vollwuchtig, nur ein einziges Mal wird ein leichteres Wörtchen unter die Arsis (Hebung, Betonung) gestellt.

Aber mit den gereimten Schlußsylben ist es noch nicht gethan, um die musikalische Wirkung hervorzubringen, die wir vom Erkönig erfahren. Wir begegnen auch zu Anfang des Verses vielen Gleichklängen. So gleich in der ersten Strophe: Wer — er; in der zweiten: Mein, mein; in der dritten sind nicht bloß die M Konsonanten, es kehrt auch das „manch" zu Anfang des dritten Verses bedeutsam in der Mitte des vierten wieder, so wie in der fünften mit gleicher Wirkung „meine Töchter" sich wiederholen. Ganz besonders ist das sich wiederholende: Mein Vater! des Kindes und das: Mein Sohn, mein Sohn! des Vaters in der sechsten Strophe von hoher ästhetischer Wirkung, indem es mit dem gesteigerten Affekt auch

zugleich dem Gefühl der Liebe und Anhänglichkeit einen affektvolleren Ausdruck verleihet. Da die Seele des Kindes beim ersten Erblicken des Elfen noch ruhiger ist, heißt es: „Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?" Aber da der Dämon herangekommen ist und gesprochen hat, ruft das Kind: „Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht?" — zu dem Eindrucke auf das Auge hat sich schnell der auf das Ohr gesellt, während jener noch in seiner Macht fortwirkt (weshalb das Kind auch elliptisch seine Rede mit bloßem „und" fortsetzt), und dieser doppelt starke Reiz macht sich nun in dem wiederholten Ruf an den Vater Luft.

Des Elfen Rede beginnt mit dem hohen, feinen, schmeichelnden **i**, das im ersten Verse (der dritten Strophe) vier Mal, im folgenden Verse gar fünf Mal vorkommt:

Du l**i**ebes K**i**nd, komm geh' m**i**t m**i**r
Gar schöne Sp**i**ele sp**i**el' **i**ch m**i**t d**i**r!

Diese Assonanz, der Gleichklang der Vokale, geht durch das ganze Gedicht. In der einen Verszeile:

M**a**nch b**u**nte Bl**u**men sind **a**n dem Str**a**nd

wiederholt sich zwei Mal das **u**, drei Mal das **a**, und zwar letzteres immer mit dem folgenden **n**. Zur Assonanz gesellt sich die *Alliteration*, der Gleichklang der Konsonanten zu Anfang des Wortes, so das **K**: **K**ind, **k**omm! das S: Schöne Spiele! das **b**: **b**unte **B**lumen! das **g**: **g**oldene **G**ewand. Und ferner die *Annomination*, d. h. der Gleichklang von Wörtern desselben Stammes: Spiele, spiel' ich ꝛc.

In der einen Verszeile:

In dürren Blättern säuselt der Wind —

empfinden wir das Bewegte im sich wiederholenden flüssigen **l** und

s und zugleich das Schaurige in der Verbindung des s mit dem tonlosen e und u und in den gehäuften Zungenlauten d und t.

Wie die Alliteration darauf ausgeht, die Begriffe, welche der Verstand als zusammengehörig verknüpft hat, auch für die Empfindung in Eins zu schmelzen (schon die prosaische Rede liebt diesen Anreim: **Licht** und **Leben**, **Mann** und **Maus**, **Haus** und **Hof**): so dient das verknüpfende Wörtlein „und“, wenn es schnell sich wiederholt, dem gleichen Zwecke, und der Dichter hat es mit vortrefflicher Wirkung angewandt in der schon oben wegen der Anapästen angeführten Stelle:

Und wiegen und tanzen und singen dich ein —

damit die einladenden anlockenden Thätigkeiten der Töchter sich in Einem Gesammtreiz koncentriren, das Mannigfaltige der Anschauung Eins wird für die Empfindung.

* * *

So hat in dieser Ballade ein hochpoetischer Inhalt die beste Gliederung und den wirksamsten sprachlichen Ausdruck gefunden. Ihr ideales Leben ist mit volksthümlicher Realität gesättigt, und sie wahrt darin den Charakter der älteren Ballade, daß sie bei allem inneren Reichthum Handlung und Schicksal doch in die engste und anschaulichste Form zusammengedrängt hat und deshalb um so energischer wirkt. Erlkönig erfaßt das Gemüth des Kindes und des Mannes, des Volkes und des Hochgebildeten mit gleichem unwiderstehlichen Zauber und wird gelesen und in der Schubert'schen Komposition gesungen werden, so lange es noch Musik und eine deutsche Sprache gibt.

Jedes Gedicht, wie jedes echte Kunstwerk überhaupt, sagt uns unendlich mehr, als wir in Begriffe fassen, mit dem analysirenden

Verstande „erläutern“ können; es enthüllt uns seinen Grundgedanken nur in der Unmittelbarkeit der Anschauung und Empfindung. Das darf uns aber nicht abhalten, nach der zu Grunde liegenden „Idee“ zu fragen und sie, soweit es mit wenigen Sätzen möglich ist, in Worte zu fassen. Wir haben den Eindruck empfangen, genossen, uns seiner gefreut, warum sollten wir uns nicht über ihn Rechenschaft geben? Also: was will der Dichter im Erlkönig uns darstellen? Ist es bloß eine Phantasmagorie, welcher das „Bewußtsein“ des Knaben unterliegt? Stirbt das Kind an bloßer Einbildung? Aber schon die Ueberschrift des Gedichtes: Erlkönig — weist uns ja auf die gegenständliche Seite. Dieser Erlkönig ist jedenfalls eine objektive reale Naturmacht, welche den Menschenkindern an's Leben geht und nicht bloß in ihrer Phantasie vorhanden ist. Nach dem Volksglauben unserer Altvordern konnte schon die bloße Berührung, ja der Anhauch der Elfen Menschen und Thieren den Tod bringen*). Herr Oluf in der nordischen Ballade hat das gleiche Schicksal, wie das Kind, obgleich er der Lockung der Elfentochter mit selbstbewußter sittlicher Kraft Widerstand leistet. Sie droht ihm nicht bloß, sie gibt ihm einen Schlag auf die Brust; und Erlkönig drohet auch nicht bloß, er faßt das Kind leiblich an und thut ihm ein Leids. Es handelt sich nicht bloß um die Vernichtung des „Bewußtseins“, sondern des „Menschenlebens“, um die Auflösung desselben in's Naturleben. Wenn ein Bräutigam ausreitet, um die Gäste zur Hochzeit zu laden, und dann krank heimkehrt und plötzlich stirbt: so ist es ihm von einer neidischen Elfenjungfrau, der er begegnete, angethan worden. Und wenn ein Vater in den Armen sein Kind todt vom nächtlichen Ritt heimbringt, so ist das junge Leben vom tückischen Elfenkönig geraubt worden. Diese gegen-

*) Vgl. J. Grimm, deutsche Mythologie, I. S. 430.

ständliche Macht darf aber nicht bloß physisch auf den Menschen wirken, sie muß sein Gemüth ergreifen, seine Seele zu einem Kampfe herausfordern. Wie in der oben angeführten dänischen Ballade die Liebe des Elfenmädchens zum Jüngling, so wird in der Göthe'schen die Liebe Erlkönigs zum Knaben die bewegende Kraft. Denn diese Liebe ist es, welche auch auf die Seele des Menschen zu wirken fähig ist, welche einen Zwiespalt in's Gemüth und einen inneren Kampf zu erzeugen vermag, zugleich aber auch die Katastrophe, nämlich die Vernichtung des Menschenlebens, herbeiführt.

Hierdurch wird die Naturmacht, welche Gesundheit und Leben raubt, uns menschlich persönlich nahe gebracht als eine nicht bloß physische, sondern als eine das Gemüth des Menschen ergreifende, sein Gefühl und seinen Willen, seine Empfindung und Phantasie aufregende Gewalt, deren für Leib und Seele gleich verderblichen Einfluß wir ahnen, sobald sie sich zeigt. Damit, daß der Elf redet, schmeichelt, liebt, drohet, in Zorn geräth, wird seine Gestalt erst brauchbar für die Poesie. Der im feuchtkalten Nebel an das zarte Kind herantretende Erdgeist lockt das warme Leben hinweg, die überreizte Phantasie des Knaben ist bereits Todeskampf, der Sieg des tückischen Dämons über das zarte Leben; aber im Gedicht entwickelt sich dieser Kampf und Sieg auf ideale Weise im Phantasieleben des Kindes, in seinem Bewußtsein. Wir erleben diesen Kampf innerlich mit, empfinden aus der Seele des Kindes heraus den Zauber des Elfen, und zwar um so inniger, als wir zugleich die zärtliche Liebe des schützenden Vaters, wie sie der dämonischen Liebe Erlkönigs gegenüber doch ohnmächtig ist, mit empfinden. Hierin hat das Göthe'sche Gedicht entschiedene Vorzüge vor dem dänischen; es hat den wärmeren Pulsschlag der Empfindung wie die schärfere Zeichnung vor ihm voraus. Herr Oluf ist zwar selbstbewußter, aber ebendeshalb auch kühler; er setzt den Verlockungen der Elfentochter

immer nur sein: ich mag nicht! und ich darf nicht! entgegen. Dazu kommt, daß die Gestalt Erlkönigs viel mehr mit dem Naturbilde zusammenstimmt, auf dessen Basis sie in eindringlichster Weise sich abhebt, so daß uns schon die ganze Naturscenerie schauerlich stimmt.

Es ist also in der Göthe'schen Ballade die stürmische feuchtkalte Herbstnacht, wie sie die Phantasie des auf nächtlichem Ritte in den Armen des Vaters heimgetragenen Kindes fieberhaft erregt und in ihren Schauern das junge Leben vernichtet, zum vollendeten poetischen Ausdruck gebracht in der Gestalt des Elfenkönigs, der schmeichelnd und tückisch den Knaben verfolgt, um ihn für sein elementares Reich zu gewinnen.

Damit haben wir die „Idee" des Gedichtes angegeben, insofern sie konkreter Inhalt desselben, dieser besondere individuelle Gegenstand ist. Das ist sie in jedem wahrhaften Dicht- und Kunstwerke; man darf nicht glauben, daß dem Dichter erst ein „allgemeiner Gedanke" in abstracto, d. h. abgelöst von der individuellen Erscheinung vorgeschwebt habe. Das war auch bei Schiller, der in seinen Romanzen z. B. sittliche Ideen der Ehre, Freundschaft, Selbstüberwindung 2c. zur Darstellung bringt, nicht der Fall. Er schaute vielmehr in seinem Möros das Urbildliche aufopfernder Freundschaft und Treue, im Rhodiser Ritter den christlich demüthigen Helden, er erkannte und faßte in dem ihm vorkommenden Stoff die poetische Seele und verklärte diese zum Geist des allumfassenden Gedankens. So spricht auch aus dem „Erlkönig" der Geist zu unserm Geist, und das klar und scharf gezeichnete Bild, das der Anschauung vorgehalten wird, führt den allgemeinen Gedanken mit sich. So tritt uns im Kinde die Menschheit entgegen, wie sie noch nicht zum Selbstbewußtsein, das der eigenen Persönlichkeit gewiß ist, aufgeschlossen, den feindlichen Ein-

wirkungen der Natur preisgegeben ist. Im Elfenkönig und seiner Familie erscheinen die dämonischen, die Freiheit des Geistes vernichtenden, für das Menschenleben verderblichen Naturkräfte. Die Elemente hassen nicht bloß, wie Schiller singt, „das Gebild von Menschenhand", sie führen auch ohne Unterlaß Krieg mit dem Menschen selber. Es ist ein ewiger Gegensatz zwischen Natur und Geist, Bewußtem und Unbewußtem, und da der Mensch nicht absoluter, vollkommener Geist, sondern zugleich Natur, bedingter, an die Materie gebundener Geist ist, da er den Gegensatz und Widerspruch in sich selber trägt: so ist er, mag er sich sträuben wie er will, nach der sinnlichen Seite seiner Existenz auch stets der Natur preisgegeben, und selbst für den klaren Verstand, für den durch Erfahrung gereiften muthvollen besonnenen männlichen Geist, wie ihn der Dichter im Vater darstellt, behält die Natur noch ihre Schauer, ihren dämonischen Hintergrund. Das Aechzen und angstvolle Stöhnen des Kindes erweckt auch dem Vater ein Grausen. Je mehr aber der Mensch nur mit seiner Empfindung der Natur gegenübersteht und seine Phantasie von ihren Eindrücken hinreißen läßt: desto gewaltsamer dringt sie auch mit ihren Reizen auf ihn ein, und desto sicherer wird er ihre Beute.

Das ist der Grundgedanke, abstrakt gefaßt.

II.

Der Fischer von Göthe.

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
Ein Fischer saß daran,
Sah nach der Angel ruhevoll,
Kühl bis an's Herz hinan.
Und wie er sitzt, und wie er lauscht,
Theilt sich die Fluth empor:
Aus dem bewegten Wasser rauscht
Ein feuchtes Weib hervor.

Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm:
„Was lockst du meine Brut
Mit Menschenwitz und Menschenlist
Hinauf in Todesgluth?
Ach, wüßtest du, wie's Fischlein ist
So wohlig auf dem Grund,
Du stiegst herunter, wie du bist,
Und würdest erst gesund.

Labt sich die liebe Sonne nicht,
Der Mond sich nicht im Meer?
Kehrt wellenathmend ihr Gesicht
Nicht doppelt schöner her?
Lockt dich der tiefe Himmel nicht,
Das feucht verklärte Blau?
Lockt dich dein eigen Angesicht
Nicht her in ew'gen Thau?"

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
Netzt ihm den nackten Fuß;
Sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll,
Wie bei der Liebsten Gruß.
Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;
Da war's um ihn gescheh'n:
Halb zog sie ihn, halb sank er hin,
Und ward nicht mehr geseh'n.

* * *

Zum Nachtstück „Erlkönig" haben wir im „Fischer" ein Tagbild, ein kostbares Seitenstück, das unter den Göthe'schen Balladen jenem am Range zunächst steht. Auch in dieser Ballade tritt der Naturgeist an das empfängliche Menschenherz heran, weiß den schwachen Punkt desselben zu treffen, um den Sinn zu bethören und das Bewußtsein zu umstricken mit unwiderstehlicher Macht; der seinem dämonischen Zuge sich Hingebende wird auch hier um seine Seele gebracht. Aber Scene, Personen, Entwickelung der Katastrophe sind gerade entgegengesetzt. Nicht ein zum freien Bewußtsein erst heranreifendes, im Phantasieleben befangenes Kind, sondern ein zum Manne gereifter Jüngling, der das Menschenleben mit seiner Lust

und seinem Leide, seinen Scheingrößen und Täuschungen schon kennen gelernt hat, ist die menschliche Persönlichkeit, welche uns der Dichter in diesem Gedichte vorführt. Und auf diese Persönlichkeit wirkt eine Wassernixe mit der Macht des weiblichen Reizes, die nicht Gewalt zu üben braucht wie Erlkönig, sondern in schmeichelndem sanften Zuge ihr Opfer gewinnt. Im Erlkönig ist die ganze Handlung stürmische Hast, der Vater mit dem Kinde im Arm reitet immer schneller, um dem sein Opfer verfolgenden Dämon zu entfliehen. Der Fischer hingegen sitzt bereits ruhig am Wasser, einer Beschäftigung sich hingebend, die schon als solche zu stiller Beschaulichkeit, zum träumenden Sich-Versenken ins Naturleben einladet, das ihn mit heiterer, friedlicher Stille umfängt. Dort die windige, kalte, neblige Herbstnacht, hier der heißsonnige Sommertag, der klare freundliche Wasserspiegel, den kein Lüftlein trübt, und aus welchem der blaue Himmel mit der blitzenden Sonne sein Bild nur noch schöner zurückstrahlt. In dieser Tageshelle kann kein Schauer der Phantasie aufkommen. Wenn im Erlkönig der Knabe von den ebenso beängstigenden als verlockenden Naturstimmen immer wieder an's Vaterherz zurückgeworfen wird, um da Ruhe zu finden: so strebt der Fischer gerade umgekehrt aus dem beängstigenden Drange des Menschenlebens mit seinen heißen Kämpfen und unversöhnten Gegensätzen hinweg an den Busen der Natur, um in ihrer Umarmung die Ruhe und den Frieden zu finden, den ihm das Leben nicht zu geben vermochte. Der Jüngling ist selber in das Gebiet der Wassergöttin gegangen, und was sie dann zu ihm spricht, ist nur der ebenso schöne als energische Ausdruck seiner eigenen Stimmung, seiner sehnsüchtigen Wünsche. Der Knabe im „Erlkönig" ringt mit dem Elf, denn so lieblich lockend auch dessen Einladungen klingen, so kann und mag er doch nicht vom Vater lassen, und es wird ihm heiß in fieberhafter Aufregung der Phantasie. Der Fischer aber hat sich schon vom erhitzenden Spiel des Lebens abgewandt, im

Angeln am kühlenden Flußufer äußerlich und innerlich „kühle Ruhe“ gefunden, sich in eine dem Wasser entsprechende Temperatur gesetzt und zu ihm hingeneigt. Wie sein Blick unverwandt auf die klare, durchsichtige Wasserfläche geheftet ist, die doch wieder so geheimnißvoll tief ihn anblickt, die ihm die lustigen Bewegungen der von der Tageshitze unberührten, so wohl im feuchten Elemente sich fühlenden Fischlein zeigt und ein mit neuem frischen Reiz ihm winkendes Reich der Unterwelt eröffnet: da fühlt sich auch sein Herz aller Banden des oberweltlichen Lebens ledig, und es erfaßt ihn unwiderstehlich die Lust, dem Elemente, das schon so weich und freundlich seine Füße benetzt, sich ganz zu eigen zu geben. Nun hebt sich das Wasserweib in ihrer ganzen „feuchten“ Schönheit zum Jüngling empor, während dieser zu ihr hinabgleitet, dem Reize wie dem eignen Triebe folgend: halb zog sie ihn, halb sank er hin! ohne Kampf und Widerstreben.

Weil dem Fischer die Reaktion fehlt, weil ihn der dämonische Zug des Wassers mit sanfter Gewalt übermannt, so spricht der Jüngling gar nicht, denn der von Außen wirkende Reiz ist zugleich sein von Innen wirkender Trieb. Im „Erlkönig“ dagegen, wo der Knabe sich sträubt und seinem durch die Phantasie bedrängten Herzen Luft macht, bildet auch seine Rede den dramatischen Hebel in der Entwickelung der ganzen Begebenheit. Dort sprechen drei Personen, hier nur eine, und die Rede des Wasserweibes ist nicht stürmische Bitte und Drohung, sondern in Frageform gestellte ruhige Erklärung der Stimmung des Anglers — ein reines Stimmungsbild.

Ein einzelnes Faktum, an das er wie im „Erlkönig“ hätte anknüpfen können, lag hier dem Dichter nicht vor. Doch bot ihm auch hier der deutsche Volksglaube eine Handhabe, der noch immer Fluß und See auf mythische Weise personifizirt, wenn von den beim Baden Ertrunkenen gesagt wird: der Fluß oder See verlangt alle Jahre sein Opfer! Auch fehlt es der Volksballade, namentlich der

schwedischen und schottischen, keineswegs an Liedern von den Meerfrauen und ihrem ebenso verführerischen als verderblichen Liebreiz. Wie im „Erlkönig“ die Liebe der Elfen zu den Kindern die Handlung trägt, so ist im Fischer die Liebe der Nixen zu den Männern und Jünglingen der springende Punkt.

Als Wassergeister hießen die Elben Nixe. Wie sehr leicht beide in der Phantasie des Volkes verschmolzen, sehen wir an unserer deutschen Frau Holle, von der auch erzählt wurde, daß sie Mittags als schöne weiße Frau in der Fluth badete, daß Sterbliche durch den Brunnen in ihre Wohnung gelangten*) u. s. w. Der schwedische Nix ist stets männlich und heißt Nek. Er erscheint entweder als ein alter häßlicher Mann, sitzt dann auf einer Klippe, namentlich zur Mittagszeit, um sich zu sonnen, und er ringt dann seinen nassen grünen Bart aus; oder er ruht auf dem Wasserspiegel als ein schöner Jüngling mit gelocktem Haar und einer rothen Mütze auf dem Kopf. Eine fernere Personifikation der Nixe ist der Meermann (Haffsmann) und die Meerfrau (Haffsfrau, Haffstroll). Sie kommen in den nordischen Liedern oft vor; die Erscheinung des Nixenweibes bedeutet den Schiffern Sturm und Unglück, wie das Erscheinen der Waldfrau den Jägern Unglück bringt. Die Fischer wollen sie oft gesehen haben, wie sie im Sonnenschein, wenn dünne Nebelschichten auf dem Meere liegen, auf dem Wasser sitzt und ihr langes goldenes Haar auskämmt. Wie die Elfen des Festlandes lieben auch die Wassernixe leidenschaftlich die Musik und den Tanz, und sie gehen gern ans Land, um an den Tänzen der Menschen Theil zu nehmen. Es lebt auch in ihnen eine unauslöschliche Sehnsucht nach dem Umgange mit Menschen. Unter dem Wasser haben sie eine prächtige Wohnung, und sie locken durch Gesang und Saitenspiel gern die

*) Vgl. J. Grimm, Deutsche Mythol. I. 246.

Menschen in die Tiefe hinab. Der Nix ist besonders den Mädchen gefährlich, die Meermaid oder das Meerweib den Jünglingen, gleich den Bergtrollen oder Berggeistern des Festlandes. Daß auch in der Phantasie des Nordländers Elfen und Nixe verschmelzen, kann man daraus ersehen, daß derselbe Balladenstoff, der in Dänemark und England von einem Meermann berichtet, in Schweden von einem Bergkönig handelt.

Wie die in der ersten Vorlesung mitgetheilten Elfenlieder des nordischen Volksliedes den Ritter Oluf zum Mittelpunkt haben, so hat die schwedische Volkssage das Abenteuer mit der Meerfrau auf die Person des jüngsten Sohnes des Gustav Wasa, welcher Herzog Magnus hieß und im Wahnsinn starb, übertragen, indem sie erzählt, daß er aus seinem Schlosse in Ostgothland die Meerfrau erblickt habe, wie sie ihm aus dem Wasser winkte und mit ihrer Schönheit ihn so bezauberte, daß er sich kopfüber in die Fluth stürzte. Doch ward er wieder gerettet und zurückgebracht.

Wir theilen eins von den schwedischen Volksliedern mit (aus der Sammlung von Geijer und Afzelius von Warrens).

Herzog Magnus und die Meerfrau.

Herzog Magnus stand am Fenster im Schloß,
Er schaute die Wogen, die blauen;
Und sieh! auf den blauen Wogen saß
Ein Weib, gar herrlich zu schauen.
„Herzog Magnus, Herzog Magnus, verlobt Euch mit mir!
Ich bitt' Euch um Alles auf Erden,
Sagt nicht Nein — sagt Ja, Ja!“

Ich geb' Euch ein Schifflein, behend und gewandt,
Kein bess'res ein Ritter mocht' schauen,
Es geht auf dem Meer, es geht auf dem Land,
Es geht durch Felder und Auen.
Herzog Magnus, Herzog Magnus 2c.

Ich geb' Euch ein Rößlein, herrlich gar sehr,
Kein Ritter ein bess'res mocht' reiten,
Es geht auf dem Lande, es geht auf dem Meer,
Und durch die Wälder, die weiten.
Herzog Magnus 2c.

„Wie sollt' ich mich doch verloben Euch?
Ich darf ja der Ruhe nicht pflegen!
Ich diene dem König, ich diene dem Reich,
Ich darf ja kein Bräutlein hegen.“
Herzog Magnus 2c.

Ich geb' Euch in Fülle das rothe Gold,
So viel einer wünschen sich möchte,
Und Perlen und Stein' alle Hände voll,
Und alle kostbar' und echte.
Herzog Magnus 2c.

„Und gerne, gerne wollt' ich dich frein,
Wärst du ein christliches Fräulein,
Doch du wirst ja ein garstig Meerweib sein,
Wir können zusammen nicht weilen.“
Herzog Magnus 2c.

Herzog Magnus, Herzog Magnus erwäg' es wohl,
Und laß dich bei Zeiten noch warnen!
Denn wenn ich dich nicht erwerben soll,
So wird dich Wahnsinn umgarnen.
Herzog Magnus 2c.

„Ich bin ein Königssohn gar gut,
Wie solltet Ihr mir behagen?
Ihr wohnt nicht am Land, Ihr wohnt in der Fluth,
Nicht könnt' ich solches ertragen!“
Herzog Magnus 2c.

In der schottischen Ballade „die Meermaid“ findet die Ver-

mählung wirklich Statt. Dies Lied ist von hoher dichterischer Schönheit. Ob es nicht Göthen bekannt war? Er hat für seinen „Fischer" denselben Versbau gewählt, es ist darin das gleiche Motiv der Vermählung mit dem Naturgeiste, obschon die Meermaid an ihren Bräutigam nicht so süß verlockende Reden hält wie Göthe's Wasserweib an den Angler, denn sie hat ihn bereits in ihrer Gewalt, freuet sich ihres Sieges. Sie sinken, und der dämonische Zug nach der Tiefe zum wogenumrauschten Schlosse mit seinen Wiesen und seinem Park, in welchem die Fische das Wild sind, kommt mit dem gleichen Ende der Katastrophe zum Ausdruck.

Die Meermaid. *)

Es fällt die Nacht, es braust der Wind
Und peitscht die Wellen her.
„Ich fürchte doch, mein süßes Kind,
Wir sehn das Land nicht mehr!"
Da stand die Meermaid auf und sprach,
Und sprach es kurz und frei:
„Ich sagte nie, Geliebter, dir,
Daß die Hochzeit am Lande sei!"

„Ich sagte nie, daß ein Priester uns
Auf der Erde segnet ein;
Ich sagte nie, daß ein Aufenthalt
Auf dem Land' uns würde sein."
„„Wo ist der Priester denn, mein Kind,
Wenn er auf Erden fehlt?""
„Die Welle rauscht den Segen drein,
Sobald wir uns vermählt."

*) Wolff, Hausschatz der Volkspoesie.

„„Wo ist dein Schloß denn, holde Maid,
Wenn's nicht ist auf dem Land?""
„Mein Schloß, das ist dort unten tief
Gebaut auf gelben Sand,
Errichtet auf der Schiffe Kiel
Und der Ertrunknen Gebein.
Die Fische sind's Wild in meinem Wald,
Ihn schließt die Welle ein!

„Mein Schloß umzäunt die Woge blau
Auf gelbem Meeressand,
Es blühen Blumen im Garten mein,
Wie sie nimmer blühn auf dem Land.
Da will ich dir geben der Aecker viel
Und der Wiesen dort unten im Meer,
Kein Vater gibt für den Schwiegersohn
So viele Güter her.

„In kurzer Zeit erhebt sich der Mond,
Der in den Wogen schlief,
Dann sinken hinab wir in mein Schloß,
Wohl fünfzig Klafter tief!"
Wild, wild schrie auf der Bräutigam
Die Braut lacht auf, laut, laut —
Der Mond ging auf, sie sanken hinab
Und wurden drunten getraut.

In diesen Volksliedern tritt der Gegensatz zwischen Heidenthum und Christenthum schroff hervor; heidnisches und christliches Bewußtsein ringen mit einander, und man erkennt deutlich, wie der überkommene heidnisch-mythische Stoff vom christlichen Standpunkte des Volkes aus gestaltet worden ist. Göthe hat in seinem Fischer diesen Gegensatz ganz fallen lassen, er hat den Angler ganz ins Naturgefühl versenkt, die Wassernixe erscheint rein heidnisch als Göttin, nicht als neckischer böser Dämon oder gar als triumphirende Hölle.

Der Göthe'sche Fischer hat das Volksthümlich=Besondere abgestreift, ist ins Allgemein=Menschliche erhoben, deshalb aber auch umfassender, geistiger, tiefer geworden als die Volksdichtung. Denn was in dieser bloß ein von Außen kommender, zauberisch gewaltsam wirkender Zug ist, das ist bei Göthe ins Innere verlegt, psychologisch gedeutet als mit Nothwendigkeit aus dem Gemüthe selber entspringend. Somit darf wohl gesagt werden, daß Göthe im Erlkönig und Fischer der Volkssage „den Sinn abgewonnen habe"*), aber ein Volkslied ist der Erlkönig nicht und noch weniger der Fischer, und zwar gerade deshalb nicht, weil die Sage zu voller psychologischer Entwickelung durchgebildet worden ist. Selbstverständlich thut dies der Schönheit und poetischen Formvollendung der Göthe'schen Balladen keinen Eintrag; die Kunstpoesie ist ja hierin dem Volksliede weit überlegen. Aber es muß doch auch hervorgehoben werden, daß es nicht in der Macht eines modernen Kunstdichters steht, ein Volkslied zu schaffen, auch wenn er noch so fein und kunstvoll Inhalt und Form des Volksliedes benutzt.

Der Volksdichtung ist jener sentimentale Zug der „Herzenskühle", der für die Göthe'sche Wassernixe den Angriffspunkt bildet, ganz fremd. Die moderne „vornehm" gewordene Kultur kennt allein dieses „kühl bis ans Herz hinan", die Folge krankhaft gesteigerter Reizbarkeit, jene Empfindsamkeit, welche von den geschraubten, komplicirten, in mancher Hinsicht unnatürlichen Verhältnissen des gesellschaftlichen Lebens bedrängt und geängstigt sich wieder zurücksehnt zur Einfachheit, Ursprünglichkeit und Ganzheit des Naturlebens. Göthe mußte, gerade weil er eine so reich ausgestattete Natur war, ein ebenso reiches als weiches Empfindungsleben besaß, in welchem alle Töne, Regungen und Bebungen des Natur= und Menschenlebens

*) Vgl. M. Carriere, Aesthetik II., S. 514.

anklangen und wiedertönten, auch um so schmerzlicher des Lebens Dissonanzen empfinden. Weil seine Kraft nicht im kampfesmuthigen und kampfesfreudigen Handeln, wie es die praktische Theilnahme an den Geschicken der Völker, an den Entwickelungskrisen des staatlichen und nationalen Lebens wachruft, sondern in der ruhigen stetig fortschreitenden Ausbildung der eigenen Individualität, in der reinen und klaren Anschauung der Dinge und der innigen Aufnahme und Verarbeitung ihrer Reize in einem allseitig empfänglichen Inneren bestand: so ward er auch um so empfindlicher für jede Störung seines gemüthlichen Gleichgewichts und fühlte er um so dringender das Bedürfniß, die Sehnsucht nach jener ungebrochenen Einheit des Seins, wie sie das unbewußte Naturleben so reizvoll uns vorhält. „Der Mensch kann nicht lange im bewußten Zustande oder im Bewußtsein verharren; er muß sich wieder in's Unbewußtsein flüchten, denn darin lebt seine Wurzel" — das ist ein echt Göthe'sches Wort. Kein Dichter vielleicht war so weltflüchtig als der mit dem Weltwesen so vielfach verkettete Göthe. Die Sehnsucht nach Ruhe, nach Befreiung von den Wirren des Alltagslebens überkam ihn schon in seinen Jünglingsjahren; sie fand im „Werther", der ja die Todessehnsucht der vom thätigen Leben abgewandten, mit ihrer eigenen Kultur in Zwiespalt gerathenen Sentimentalität damaliger Zeit in den poetischen Brennpunkt zusammenfaßte, einen höchst prägnanten Ausdruck; sie klang wieder in so manchem Liede —

> Ach, ich bin des Treibens müde,
> Was soll all' der Schmerz und Lust?
> Süßer Friede
> Komm, o komm, in meine Brust!

Im Jahre 1780 schrieb er mit Bleistift an die Wand eines herzoglichen Sommerhäuschens auf dem Gickelhahn, einer Waldes=

höhe bei Ilmenau, deren Einsamkeit und Stille ihn fort und fort anzog, die rührenden Verse, die er gleichfalls „Wanderers Nachtlied“ nannte:

Ueber allen Gipfeln ist Ruh.
In allen Wipfeln spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur! Balde
Ruhest du auch.

So haben wir auch in der Fischer-Ballade, die schon 1778 gedichtet wurde, den charakteristischen Ausdruck einer Göthe'schen Stimmung, die an den Reiz des Wasserspiegels anknüpfend — wie in dem vorstehenden kleinen Liede an die Stille des Waldes — in einer Ballade ihren eigenthümlichen poetischen Ausdruck fand. Wie bei allen Göthe'schen Gedichten ist es auch hier das Eigene, Selbsterfahrene, das zum Allgemein-Menschlichen, das wir alle erfahren haben oder doch erfahren können, erhoben und durch die Allgemeinheit der Idee geläutert ist. Je tiefer eine Empfindung den Einzelnen durchdringt, und je reiner und voller sie bei ihm ausklingt, desto idealer ist sie auch, und desto mehr gehört sie der Gattung, dem Menschenwesen als solchem an.

Göthe war mit dem Wasser vertraut. Wie geläufig dem Dichter das Gleichniß des Wassers und die Empfindung seiner dämonischen Anziehungskraft war, mögen nur folgende Bemerkungen andeuten. Im Januar 1778 hatte sich ein Fräulein von Laßberg in der Verzweiflung unerwiederter Liebe in die Ilm gestürzt. Als man die Leiche herauszog, fand man Werthers Leiden in ihrer Tasche. Göthe war den ganzen Tag bemüht, die unglücklichen Eltern zu trösten; er

war selbst tief erschüttert, fand aber in der Hingabe an den Schmerz und die Trauer einen gefährlichen Reiz. „Diese einladende Trauer“ sagte er, „hat etwas gefährlich Anziehendes wie das Wasser selbst, und der Abglanz der Sterne, der aus beiden leuchtet, lockt uns.“ In einer Stelle seines Tagebuches, wo er das Gefährliche und Beunruhigende seiner socialen Stellung hervorhebt, heißt es: „Das Element, in dem ich schwebe, hat alle Aehnlichkeit mit dem Wasser; es zieht Jeden an, und doch versagt Dem, der auch nur bis an die Brust hinein kommt, der Athem; muß er nun gar gleich tauchen, so verschwindet ihm Himmel und Erde“ — rc. Diese Zeilen wurden im selben Jahre geschrieben, da er seinen „Fischer“ dichtete und — fleißig badete. Nachdem er schwimmen gelernt hatte, badete er sogar des Nachts, besonders bei Mondschein. Da hatte er denn auch das Vergnügen, selber einmal den Wassernix spielen zu können. Ein Bauer aus Ober-Weimar kehrte spät nach Hause zurück, und als er über das Gatter der Floßbrücke steigen wollte, hob sich der weiße Leib Göthe's mit dem langen schwarzen Haupthaar aus dem Wasser, tauchte schnell hintereinander auf und nieder und stieß dabei so wunderbare Töne aus, daß der Bauer, welcher nicht anders glaubte, als daß ihm die Ilmnixe erschienen sei, in höchster Angst davon eilte.

Göthe äußerte sich selber über seine Fischer-Ballade (Gespräche mit Eckermann I. S. 79): „Es ist in dieser Ballade bloß das Gefühl des Wassers ausgedrückt, das Anmuthige, das uns im Sommer lockt, uns zu baden, weiter liegt nichts darin.“ Damit hat er aber doch nur den Ausgangspunkt bezeichnet, aber den Sinn keineswegs erschöpft. Er that diese Aeußerung auch nur in Opposition gegen die Versuche den Fischer zu malen, indem er hervorhob, daß das „Gefühl des Wassers“, wie er's nannte, nicht zu malen sei. Sollte aber das Gedicht bloß das „Anmuthige“, den Reiz zum Baden aus-

drücken, den das Wasser im Sommer auf uns übt, so ist nicht abzusehen, warum der Angler es nicht ebenfalls beim Baden bewenden läßt, warum er in den Wellen versinken muß, und die Worte am Schluß „und ward nicht mehr gesehn" bezeichneten dann nur ein Versteckspiel des Untertauchens. Wer sich in den Anblick eines Sees oder Stromes vertieft hat, der weiß, daß im Wasser nicht allein ein Reizend-Anmuthiges liegt, das zum Baden lockt, daß ihn vielmehr ein ähnliches Gefühl packt, wie beim Anblick in eine Tiefe, ein starker Zug nach Unten; daß aber auch der Gegensatz dieser ewig beweglichen ineinanderwogenden Wasserwelt, die klar und durchsichtig ist wie die Luft und den oberen Himmel nach der Tiefe hin eröffnet, der Gegensatz dieses kühlen stillen von stummen Fischen bewohnten Reiches, dessen Oberfläche nur die Stürme der Oberwelt streifen und erschüttern können — dieser Gegensatz zum lärmenden Toben und Treiben der Oberwelt mit ihrer Sonnengluth und ihren ausdörrenden Leidenschaften im Anblick des Wasserspiegels empfunden wird, und daß gerade dieses Fremde, Ahnungsvolle, Durchsichtig-Geheimnißvolle eines Elementes, das nicht für das Leben des Menschen bestimmt ist und in das er nur auf Augenblicke eintauchen kann, einen magischen Reiz ausübt, der zugleich anlockt und abstößt, ein schauerlich süßes Gefühl gewährt, das mehr ist als die zum Baden treibende Lust am Wasser, ein Gefühl, welches dämonisch das Gemüth zu umstricken, zu berauschen und zu übermannen vermag. Daß ein Angler Lust bekommt, sich zu baden, und dabei ertrinkt — dies ist an sich gar nicht poetisch; daß aber dieser Vorgang als Folge einer Berührung des geistig-sittlichen Menschenwesens mit dem Naturgeiste, der es blendet, dargestellt wird, daß das „Gefühl des Wassers" zu einer Sehnsucht des Menschen nach Vermählung mit der Natur erweitert und in dieser Vermählungsfeier die Tragik des Menschenlebens eröffnet wird, welches den Trieb nach Ruhe und

Frieden nur in der Vernichtung des Bewußtseins befriedigt: das ist poetisch und würdiger Balladenstoff.

Der Angler mit seinem Menschenwitz und seiner Menschenlist lockt die Fischlein in die heiße Todesgluth des Sommertages, wo sie verschmachten müssen, und doch ist er selber aus der Hitze des Menschenlebens voll Trug und Schein geflohen, um im Reich der Wasserbewohner Kühlung und Ruhe zu finden; wie er der Flußkönigin ihre Unterthanen rauben, sie zur Oberwelt hinaufziehen will, so raubt sie den Angler für ihre Unterwelt und zieht ihn mit ihrem Witz und ihrer List zu sich selber hinab. Das reine Naturleben, das ungetrübte sinnliche Behagen, ohne Ansprüche an den Geist und die Arbeit des Geistes, darum auch ohne Gegensätze und Kämpfe: das reizt den geistig und gemüthlich Erregten, von inneren Kämpfen Verwundeten, in unbefriedigter Sehnsucht Schmachtenden wie etwas Ideales, wie eine die Wunden des Gemüthes heilende, den Geist befreiende, die Seele zur Gesundheit zurückführende Macht. Aber gerade da, wo das Menschenkind nur Natur sein will und den Wirren des bewußten Lebens entfliehen zu können vermeint; gerade dann, wenn es, einem mächtigen sinnlichen Triebe folgend, sich in's Unbewußte versenkt, muß es das Verderbliche und Tückische der Naturgeister erfahren, die ihm an's Leben gehen, sobald es sich ihnen ergibt. Wie das Bild des Himmels, der doppelt schön aus dem Wasser zu lächeln scheint, nur Schein ist, eine trügerische Verkehrung des Oben und Unten: so ist auch die klare durchsichtige Welle, die weich und schmeichlerisch den Fuß des Menschen bespült, nur die lockende Sirene, welche den Himmel versprechend den Menschen mit dämonischer Kraft in das Todtenreich der Unterwelt zieht und ihn für immer dem taghellen Bewußtsein entrückt.

Diese Vermischung und Verdrehung des Oben und Unten ist freilich die Sophistik, das trügerische Spiel jeder Leidenschaft, weil

selbige die Fülle des Lebens, welche in der ungetheilten Hingabe an einen einzigen übermächtigen Trieb mit Wollust empfunden wird, als durchaus vollkommenes Leben vorspiegelt, auch wenn sie den sinnlichsten vergänglichsten Inhalt hat. Und da es eine schöne Wasserfrau ist, welche den Fischer hinreißt, so könnte man in der Ballade eine symbolische Darstellung des überwältigenden Reizes sinnlicher Liebe zu erblicken sich versucht fühlen, einer Liebe, welche Den, der sich ihr kampflos überliefert, um seine Seele bringt. Aber dies lag sicher nicht in der Absicht des Dichters; um die verderbliche Macht der Wollust darzustellen, dazu hätte es keines Wasserweibes bedurft. Wir müssen vielmehr den Grundgedanken der Ballade in ganz konkreter Weise also fassen: *Sie stellt uns den Reiz des Wasserspiegels dar in seiner verlockenden überwältigenden Wirkung auf ein Gemüth, welches den Kämpfen und Wirren des bewußten sittlichen Lebens entfliehend in der Hingabe an die elementare Macht die Ruhe des Todes findet.*

Nur ein empfindsames, von den Disharmonien des Menschenlebens schmerzlich erregtes und verwundetes Gemüth kann sich so wie der Göthe'sche Fischer in die Anschauung und Empfindung des Wassers versenken, daß er nicht bloß in diesem Gefühle, sondern in den Wogen versinkt und sich der Wassernixe ergibt. Ein Bauer oder Fischer von Handwerk oder ein Sportsman, die von sentimentalen Anwandlungen nichts wissen und denen es lediglich um das Fischefangen zu thun ist — sie kennen ein solches Gefühl des Wassers, wie es hier geschildert ist, gar nicht, sie stürzen sich auch wohl hinein in die Fluth, um durch ein Bad sich abzukühlen. Der Göthe'sche Fischer ist aber schon kühl, er sucht nicht Erfrischung und Gesundheit für den Leib, sondern für die Seele, er sucht die unbedingte Ruhe im Vergessen der Oberwelt, die Wassernixe allein kann seine Sehnsucht stillen.

Auf dieses eigenthümliche Ruhe-Suchen und Finden ist das ganze Gedicht angelegt. Die erste Strophe entfaltet die Scene; die beiden folgenden Strophen enthalten die bewegende Kraft, nämlich die Rede der Nixe, und die Schlußstrophe bringt deren Wirkung. Diese ist aber schon durch die Scene, welche nicht bloß das äußere Bild des Wassers und seiner Göttin, sondern zugleich das Innenbild des Anglers entrollt, auf das Vollkommenste motivirt. Der Dichter führt uns seinen Fischer gleich als „ruhevoll" am Wasser sitzend und angelnd vor, und schon die folgende Zeile deutet bestimmt an, wie wir dieß „ruhevoll" zu verstehen haben — „kühl bis an's Herz hinan." Wem die Kühle des Wassers schon bis an's Herz gedrungen ist, dem sind bereits auch die Banden, welche ihn an's Menschenleben knüpfen, gelöst, er hat schon all' sein Sinnen und Denken in's Wasser eingetaucht, seine Sehnsucht wächst im selben Maaße, als er sich zum Wasserspiegel hinabneigt, und der Wassergeist braucht nur das in ein schönes eindringliches Bild zusammenzufassen mit klangvoll verführerischer Rede, was schon in der Seele des Anglers vorhanden ist, um diese ganz zu gewinnen. Indem diese Rede explicirt, was im „Gefühl des Wassers" implicirt bereits vorhanden ist, erhält die Ballade den Charakter eines Stimmungsbildes und die Rede der Nixe einen mystischen Anstrich, denn sie sucht mit dem Worte aufzufangen, was nur geschaut, gefühlt und empfunden werden kann.

Die Göthe'sche Wasserfrau vermag zwar, ganz dem Charakter der Elfen und Nixen getreu, auch nur sinnlich zu reizen, aber während die Nixen des Volksliedes Aecker und Wiesen, Roß und Schiff, schöne Kleider und Gold versprechen, verspricht die Göthe'sche direkt gar nichts, zeigt jedoch auf das hin, was der Fischer selber sieht, auf den Abglanz des Himmels, auf das Leben der Fische, auf das schöner aus dem „ewigen Thau" zurückstrahlende Menschenantlitz, sie kleidet

ihre Lockungen in lauter Fragen, die ihn über sein eigenes Sinnen und Sehnen belehren, damit aber auch Güter ihm vorhalten, die er nur in der Unterwelt des Wassers, nicht auf der Oberwelt des Landes finden könne: Erfrischung, Verjüngung, Gesundheit, ungetrübtes Wohlbehagen. Hierin zeigt die Göthe'sche Ballade ganz ihren modernen Charakter, daß sie kontemplativ das Gefühl auseinandersetzt. Da das Göthe'sche Wasserweib nur der Ausdruck von dem Eindruck des Wassers ist, so hat sie eigentlich nur insoweit persönliches Leben, als sie diesen Eindruck offenbart und bloßlegt, und das konnte nur in einer Rede geschehen, wodurch sie die Reize des Elementes, das sie repräsentirt, zugleich zur äußeren und inneren Anschauung bringt. Sie ist so eins mit dem Wasser selber, daß sie gar nicht von demselben sich abheben und entfernen kann. Der Volksglaube läßt seine Nixen auf einen Felsen klettern, an's Ufer kommen, zu Spiel und Tanz sich versammeln; er gibt ihnen fest umrissene Gestalt. Heine, der in seiner Loreley die Volkssage wiedergab, konnte seine Wasserfrau so plastisch darstellen, daß sie in schärfsten Gegensatz zu den am Fuße des Felsens Hinschiffenden tritt und sich vortrefflich zeichnen läßt. Ihre Gewalt ist die weithin strahlende Schönheit und die herrliche Melodie ihres Gesanges, nicht das mystische Wort. Der Blick der Schiffer ist nach Oben gerichtet, auf den goldig im Abendsonnenschein glänzenden Felsen, auf dem die Jungfrau gleichsam thront. Der Blick des Fischers hingegen ruhet und brütet über dem Wasser, versenkt sich in dessen reizende Tiefe, und die aus derselben aufsteigende Göttin zieht die Gedanken erst recht hinunter, in das Gefühl des Wassers hinein. Dieses Gefühl läßt sich aber, wie Göthe mit Recht bemerkte, nicht zeichnen und malen. Das Wasserweib hat vom Dichter nur ein Beiwort erhalten, das wiederum dem Wasser entlehnt ist — „feucht" —; sonst fehlt jede nähere Bezeichnung. Die Figur Erlkönigs mit seiner

Krone und dem weithinwallenden Nebelschweif nebst den im Hintergrunde tanzenden Töchtern ist viel bestimmter, faßlicher, darum auch volksthümlicher; sie läßt eine scharfe Federzeichnung recht wohl zu.

Zu diesem weichem verschwommenen mystischen Tone des Ganzen paßt denn auch vortrefflich der Schluß: der Fischer verschwindet in dem Elemente, dem er sich hingegeben, der Wasserspiegel schließt sich wieder über ihm. Hierin schauen wir sehr ergreifend mit Einem Blicke zugleich den tückischen Charakter des Wassers und das Schicksal seines Opfers. Diese kurze Zeile: „Und ward nicht mehr gesehn" sagt unendlich mehr, als wenn der Tod gemeldet worden wäre.

So fügt sich Anfang, Mitte und Schluß des Gedichts zu einer wohlgeschlossenen Einheit, und der Eindruck ist ein durchaus wohlthuender. Die innere Harmonie des Gedichts hat aber auch den vollkommensten sprachlichen Ausdruck gefunden.

Der ganze Zauber, den das Element des Wassers auf die Empfindung übt, ist auch über die sprachliche Form des Redeflusses verbreitet. Um uns Gefühl und Stimmung des Fischers ganz sinnlich gegenwärtig zu machen, hat der Dichter alle musikalischen Mittel der Sprache aufgeboten und in dieser Hinsicht noch einen größeren Reichthum entfaltet als im Erlkönig. Mit süßem Sang und Klang und schmelzendem Wohllaut schmeichelt sich die Erzählung den Sinnen ein und zwingt Hörer und Leser, dem magischen Zuge des Stimmungsbildes sich hinzugeben. Da der lyrische Charakter überwiegt, hat die Ballade ganz den Strophenbau des rein lyrischen Liedes in ruhig dahin fließenden 4- und 3 füßigen Jambenversen. Wie im antik-elegischen Versmaß des Hexameters „flüssige Säule" sich erhebt, um im Pentameter melodisch niederzufallen, so wirkt hier die längere Verszeile von vier Jamben gleich der sich erhebenden Welle, die in der kürzeren dreifüßigen Zeile wieder zurücksinkt und sich beruhigt. Dieses gleichmäßig sich durch die ganze höchst einfach ge-

bauete Strophe wiederholende Auf= und Abwogen wirkt schon für das Ohr wie einschläfernder Wellenschlag. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Zweitheilung der längeren Verszeile:

Das Wasser rauscht — das Wasser schwoll,
Sie sang zu ihm — sie sprach zu ihm &c.

Wie ein Kehrreim (Refrain) wirkt es, wenn die vierte Strophe, nachdem in der dritten die Wassernixe ihre Rede geendet hat, an die erste anknüpfend abermals beginnt: „Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll." Und wenn es in der zweiten Strophe heißt: „Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm", da der Gesang immer deutlicher sich zur Rede gestaltet, so in der Mitte der vierten Strophe: „Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm", da die Rede wieder in den Sirenengesang übergeht. Diese Wiederholung derselben Worte ist echt balladenmäßig musikalisch. Welche schöne Wirkung hat der Dichter schon mit dem wiederholten persönlichen Fürwort erreicht:

Sie sprach zu ihm, **sie** sang zu ihm!

Das faßt uns zugleich episch und lyrisch, wie die Ballade wirken soll; episch, indem für die Anschauung auseinandergelegt wird, was innerlich eins ist; denn die Rede war ja zugleich Gesang; lyrisch, indem wir durch den Gleichklang das Getrennte in der Empfindung wieder zusammenfließen lassen.

Jede längere (4füßige) Verszeile trägt eine Menge von Assonanzen und Alliterationen (Gleichklängen der Vokale und Konsonaten) in sich, aber auch in der kürzeren (3füßigen) Zeile kehren sie mitunter wieder und sind dann von bester Wirkung. So das sich wiederholende **M** nach dem **L**:

Labt sich die **l**iebe Sonne nicht
Der **M**ond sich nicht im **M**eer —

Oder wenn die Alliteration in die kürzere Zeile übergeht:

Ach **w**üßtest du, **w**ie's Fischlein ist
So **w**ohlig auf dem Grund.

Und welche Kraft entwickeln die Naturlaute unserer Muttersprache schon in der Einen Zeile:

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll —

das Rauschen kommt in den Zischlauten, das Weiche, Schwellende des Wassers in dem **W** zum Ausdruck, gleichwie im **L** das Schmelzende, Auflösende, Lockende:

Labt sich die **l**iebe Sonne nicht —
Lockt dich der tiefe Himmel nicht —

Auch das Wort „wohlig", obwohl wider die Regel gebildet, hat wirksamen Klang, da es das weiche **W** und schmelzende **L** mit dem vollen runden **O** und dem leichten hellen **J** verknüpft.

So sind auch die mit dichterischer Freiheit geschaffenen Wortverbindungen: „wellenathmend", „feuchtverklärt" sehr bezeichnend. Sonne und Mond tauchen ihr Antlitz in Meer und Strom und athmen den Fischen gleich die Welle — das ist nicht minder poetisch als das aus dem Wasser tiefer und verklärter zurückstrahlende Himmelblau, das gleichsam seine Sehnsucht im feuchten Grunde sättigt.

Die Fischerballade ist so durchgeistet, bei aller Einfachheit und Natürlichkeit doch auf eine solche klassische Höhe bewußter Kunstdichtung gehoben, so glatt und abgerundet in ihrer Form, wie tief in ihrer Idee, daß sie der Jugend und dem Volke ferner gerückt ist als der Erlkönig. Jenen derben, durchschlagenden, naturwüchsigen Ton des Volksliedes hat der Dichter eigentlich nur in einer einzigen

Ballade — seiner frühesten — nämlich im „König von Thule" getroffen. Die Volksballade hat scharfe Ecken und Kanten, gibt meist nur lose und lockere fragmentarische aber für den Grundton und die Scene höchst charakteristische Züge, welche nicht bloß der Anschauung, sondern auch dem Gefühl feste Handhaben bieten und die Ergänzung durch Gesang und musikalische Begleitung fordern. Wie sich Göthe's Fischer nicht wohl malen läßt, weil er ganz Stimmung ist, und wie die Wassergöttin, indem sie psychologisch aufgelöst, vergeistigt wird, die kompakte Gegenständlichkeit verliert, welche der Volksglaube ihr gibt: so läßt sich diese Ballade auch schwer in Musik setzen, weil sie schon das vollste Maß von Musik in sich selber hat, nicht bloß auf das Gefühl wirkt, sondern zugleich auf die Empfindung. Uhland hat es in seinen Balladen meisterhaft verstanden, die sparsame, knappe, mitunter nüchterne, stets aber scharf markirte Art des Volksliedes wiederzugeben, die gerade deshalb scharf geprägte Melodieen zuläßt, welche in's Volk dringen. Der Fischer ist aber schon so weich und voll schmelzenden Wohllautes in der Rede, daß dem Komponisten fast nichts mehr übrig bleibt und er in Gefahr geräth, den Eindruck des Dichterwortes zu schwächen. Trotz seines liedesmäßigen Strophenbaues wird der Fischer schwerlich eine populäre Melodie gewinnen, oder eine solche, die wie die Schubert'sche Komposition des „Erlkönig" in allen gebildeteren musikalischen Kreisen beliebt würde. Gut vorgetragen, sei es frei, sei es lesend, ist jedoch die Lyrik dieser Ballade so eindringlich, rein und voll, daß sie sich selber musikalisch begleitet. Göthe hat in ihr dem aus alter Zeit stammenden Volksglauben diejenige poetische Form verliehen, in welcher derselbe auch von unserer Zeit geglaubt werden kann und lebendig auf unser Gemüth zu wirken vermag, weil er in seiner psychologischen Tiefe und Wahrheit zugleich erkannt und empfunden wird.

III.

Vergleiche mit deutschen Elfenliedern.

Wir müssen Göthen für sein herrliches Balladenpaar um so dankbarer sein, als wir in unserer älteren Poesie wenig Elfenlieder haben, und keines, das den Zauber, welchen der Wasserspiegel auf das menschliche Gemüth ausübt, so eindringlich feierte, wie wir es in den oben angeführten nordischen Balladen gesehen. Unser Volk ist sehr reich an Sagen und Mährchen von Zwergen und Elben, von Geistern in Fluß, Berg und Wald, auf dem Felde und im Hause, aber es hat sie nicht so häufig zu romantischen Balladen verarbeitet, wie der Norden. Die hochpoetische Sage von der Vermählung eines Ritters mit der Wassernixe, die Fouqué zu seiner schönen tiefempfundenen Undine gestaltet hat, war gewiß über ganz Deutschland verbreitet, aber erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts treffen wir eine ziemlich breite Erzählung in Reimen, welche diesen reizenden Stoff behandelt; sie ist in des Knaben Wunderhorn in Romanzenform bearbeitet.

Um so reger ist die neuere Kunstdichtung gewesen, Elfenmährchen, Elfenlieder und Geisterballaden zu schaffen, als hätten die Geister der Sage, da sie vor der Aufklärung des Volkes das Feld räumen mußten, in der Poesie eine Freistatt gefunden.

Es ist von hohem Interesse, mit den Göthe'schen Balladen einige verwandte der neueren Kunstpoesie zu vergleichen. Wir gedenken zunächst des „Fischer=Knaben" von Schiller im Eingang seines Wilhem Tell. Mit bestem Takte hat es der Dichter vermieden, größere Balladen mit frappanten Abenteuern, die für sich die Aufmerksamkeit in Anspruch genommen und von dem Hauptgegenstande abgelenkt hätten, in die Vorhalle seines großen Dramas einzufügen. Es kam ihm nur darauf an, jene Töne anzuschlagen, wie sie das Naturleben schildern des Sennen, Jägers, Fischers — in einem idealen Mittelpunkte poetischen Reizes koncentrirt; zu zeigen, wie die wunderherrliche Alpennatur tief in's Herz dringt, wenn auch unbewußt, und dieses Herz frisch und gesund erhält, um tapfer sich wider alle Unbotmäßigkeit und Unterdrückung zu wehren. Das Volk hängt an seinen Bergen, Wiesen und Seen, es ist mit ihnen verwachsen, kennt daher keine sentimentale Sehnsucht nach dem Naturleben, wie der hochkultivirte Städter, und noch weniger eine Naturvergötterung. Schiller's Fischerknabe hat sich gleich dem Göthe'schen auch am heißen Tage an das Wasser begeben, das ihm entgegenlacht und zum Bade ihn einlädt; doch wachend und auf kontemplative Weise würde die Wassernixe ihn, das Naturkind, nicht gewinnen, es schlummert ein und sinkt vom steilen Ufer hinab zur Tiefe; diesen Augenblick benutzt die Seemaid. Er hatte schön geträumt und in der Weise des in christlicher Sitte und Frömmigkeit fest begründeten Volkes in den lieblichen Tönen, die an sein Ohr schlugen, die Stimmmen der Engel vernommen. Da, als er erwacht und die Wasser ihm schon um die Brust spielen, verwandeln sich die Stimmen von oben in den dämonischen Ruf von unten. Die Verse sind wie hingehaucht, voll zarten Duftes, und auch das Schicksal des Jünglings ist noch wie in den Sonnenglanz getaucht, der vom Wasserspiegel zurückstrahlt:

Es lächelt der See, er ladet zum Bade,
Der Knabe schlief ein am grünen Gestade;
da hört er ein Klingen
wie Flöten so süß,
wie Stimmen der Engel
im Paradies.

Und wie er erwachet in seliger Lust
Da spülen die Wasser ihm um die Brust,
und es ruft aus den Tiefen:
Lieb Knabe, bist mein!
ich locke den Schläfer,
ich zieh' ihn hinein!

Das sind poetische Klänge, wie sie nur die Meisterhand der Leier entlockt. Welch ein Abstand zeigt sich in dem schon in seiner Ueberschrift „Knabentod" die Prosa verrathenden Gedicht von Hebbel, das er Romanze nennt! Der Dichter meint, des Wunderbaren und der Wassernixen entbehren zu können, aber ein in Verse gebrachter Bericht vom Tode eines Knaben ist noch keine Poesie. Das kleine Gedicht lautet:

Knabentod.

Der junge Knab'
Er zieht hinab
In heißen Sommertagen;
Im kühlen Wald,
Da macht er Halt
Mit innigem Behagen.

Den wilden Bach,
Er hört ihn jach
Am Berg hernieder brausen;
Ihn dürstet sehr
Nun noch viel mehr,
Hin zieht ihn süßes Grausen

Er sieht die Fluth,
O, in der Gluth
Was kann so lieblich blinken!
Er schöpft und trinkt,
Sinkt und versinkt
Und trinkt noch im Versinken!

Um die Prosa vollständig zu machen, hätte noch die Lehre angehängt werden sollen, bei Erhitzung nicht zu trinken. Diese Romanze steht auf gleicher Stufe der Kinderfabel: Ein junges Lämmlein, weiß wie Schnee — ging einst mit auf die Weide ꝛc. Die letzten Verszeilen sind obendrein bloße Reminiscenz von Göthe's: „Es war ein König in Thule", wo es am Schluß von dem Becher heißt: „Er sah ihn stürzen, trinken und sinken tief in's Meer". Viel sinniger, spannender und lebendiger ist eine zweite „Romanze" (sc. Ballade) desselben Dichters angelegt: „Das Kind am Brunnen". Das Kind ist vom Schlafe erwacht, die Mutter merkt es nicht; es läuft an den Brunnen, schaut hinein, spielt mit seinem Spiegelbilde:

Das Kindlein winkt, der Schatten geschwind
Winkt aus der Tiefe ihm wieder.
Herauf! Herauf! so meint's das Kind;
Der Schatten: Hernieder, hiernieder.

„Schon beugt es sich über den Brunnenrand" — doch wir kommen mit dem Schrecken davon, das Kind läßt Blumen in das Wasser fallen, diese trüben den Spiegel und nun durchschauert's das Kind fremd und kalt — „und schnell enteilt es der Stelle". Dieser Schluß täuscht aber des Lesers und Hörers Erwartung und erkältet ihn, so daß der an sich sehr poetische Gedanke — der Wasserspiegel bewahrt nur so lange den Zauber der Anziehungskraft, als er Spiegel ist und das Bild des Oberen zurückstrahlt — seine Wirkung verliert.

Wir haben in dem vorhergegangenen Vortrage den Gedanken zurückgewiesen, es habe Göthe in seinem Fischer das Verderbliche der sinnlichen Liebe darstellen wollen. E. Geibel hat dieser Idee einen vollendeten poetischen Ausdruck gegeben in echt gegenständlicher episch-lyrischer Weise der Ballade, nämlich in seinem „Tanhäuser". Da ist nicht die betrachtende und schmachtende Ruhe, welche den Fischer charakterisirt, sondern die leidenschaftlich fortstürmende ins Schloß der Frau Venus eilende Hast der Begierde, in deren Affekt die Bande des sittlichen Lebens vergessen und gelöst werden. Die duftige blüthenschwangere Maiennacht wirkt schon wie ein berauschender Trank auf den erregten Sinn des Jünglings, bevor er noch aus dem Zauberbecher der schönen Frau getrunken hat; nur die reine Stimme der Nachtigall ruft noch ein warnendes: Zurück! zurück! in sein Gewissen hinein, aber diese Stimme wird immer schwächer, wie der seiner Leidenschaft Hingegebene dem Ziele derselben näher kommt. Das Wesen und Wirken der Leidenschaft könnte nicht psychologisch-wahrer ausgedrückt werden, als es hier auf poetische Weise geschieht:

Sein Herz ist wild, sein Sinn getrübt,
Vergessen Alles, was er liebt.

Als er nun vollends das feenhaft prächtige Schloß erreicht hat, aus welchem lustige Tanzmusik ihm entgegenschallt, und als er dann eingetreten ist in den Ballsaal und seine Pracht, da hat er schon alle Selbstbestimmung verloren. Er leert den Becher, den ihm die Königin des Festes darreicht, bis auf die Neige, gibt sich mit Leib und Seele dem verlockenden Zauber hin. Als aber die durchschwelgte Maiennacht vorüber und er aus seinem Rausch erwacht ist, da ist auch Park und Schloß, Musik und Tanz verschwunden, im verödeten Walde treibt ein kalter Nordwind das Laub vor sich hin, und der Jüngling selber — ist alt und grau geworden, von Wahnsinn umnachtet.

Er sitzt und starret vor sich hin
Und schüttelt das Haupt mit irrem Sinn.

Wir theilen das schöne Gedicht, da es nicht zu lang ist, vollständig mit.

Der Tanhäuser.

Wie wird die Nacht so lüstern!
Wie blüht so reich der Wald!
In allen Wipfeln flüstern
Viel Stimmen manigfalt.
Die Bäche blinken und rauschen,
Die Blumen duften und glühn,
Die Marmorbilder lauschen
Hervor aus dunklem Grün.
Die Nachtigall ruft: Zurück! zurück!
Der Knabe schickt nur voraus den Blick,
Sein Herz ist wild, sein Sinn getrübt,
Vergessen Alles, was er liebt.

Er kommt zum Schloß im Garten,
Die Fenster sind voll Glanz,
Am Thor die Pagen warten,
Und droben klingt der Tanz.
Er schreitet hinauf die Treppen,
Er tritt hinein in den Saal,
Da rauschen die Sammetschleppen,
Da blinkt der Goldpokal.
Die Nachtigall ruft: Zurück! Zurück!
Der Knabe schickt nur voraus den Blick,
Sein Herz ist wild, sein Sinn getrübt,
Vergessen Alles, was er liebt.

Die schönste von den Frauen
Reicht ihm den Becher hin,
Ihm rinnt ein süßes Grauen
Seltsam durch Herz und Sinn.

Er leert ihn bis zum Grunde,
Da spricht am Thor der Zwerg:
„Der Unsre bist zur Stunde,
Dies ist der Venusberg.“
Die Nachtigall ruft nur noch von fern,
Den Knaben treibt sein böser Stern;
Sein Herz ist wild, sein Sinn getrübt,
Vergessen Alles, was er liebt.

Und endlich fort vom Reigen
Führt ihn das schöne Weib,
Ihr Auge blickt so eigen,
Verlockend glüht ihr Leib.
Fern von des Festes Gewimmel
Da blühen die Lauben so dicht,
In Wolken birgt am Himmel
Der Mond sein Angesicht.
Der Nachtigall Ruf ist lang verhallt.
Den Knaben treibt der Lust Gewalt.
Sein Herz ist wild, sein Sinn getrübt,
Vergessen Alles, was er liebt.

Und als es wieder taget,
Da liegt er ganz allein;
Im Walde um ihn raget
Verwittertes Gestein.
Kühl geht die Luft vom Norden
Und streut das Laub umher,
Er selbst ist grau geworden
Und bang sein Herz und leer.
Er sitzt und starret vor sich hin
Und schüttelt das Haupt in irrem Sinn.
Die Nachtigall ruft: Zu spät! zu spät!
Der Wind die Stimme von dannen weht.

Der Dichter hat auf der Volkssage und dem Volksliede weiter gebaut und den Stoff in moderner Weise gedichtet. Im alten

deutschen Volksliede vom Ritter Tanhäuser ist die in einem Berge hausende Frau Holle (Holda, Hulda), die im Hörselberg bei Eisenach ihre Hofhaltung hatte, zur Frau Venus geworden, aber das Gedicht ist ein echtdeutsches Elfenlied, das uns charakteristisch genug gleich ähnlichen nordischen Volksliedern in den vollsten Zwiespalt christlichen und heidnischen Glaubens hinein versetzt. Die ganze mittelalterliche Sage vom edeln Tanhäuser, welcher in das Bergschloß der von Zwergen bedienten, mit einem Hofstaat von schönen Jungfrauen umgebenen Frau hinabgegangen war, um ihre Wunder zu schauen, athmet die Sehnsucht nach der geschwundenen untergegangenen Götterwelt des alten heidnischen Volksglaubens, zugleich aber kommt die Klage über die Härte der christlichen Geistlichkeit zu einem rührenden Ausdruck in dem dürren Stecken, den der Papst dem Tanhäuser übergibt, und womit er ihm hart genug die Hoffnung auf Sündenerlaß abschneiden will*). In einer schwedischen Sage spielt der nach Erlösung schmachtende Nek vor einem Priester, der ihn mit den Worten zurückweist: Eher wird das Rohr, das ich in der Hand halte, grünen und blühen, bevor du Erlösung gewinnest! Der Priester reitet fort, traurig blickt der Nix ihm nach, und weinend wirft er seine Harfe fort. Doch siehe, der Rohrstab in der Hand des Priesters schlägt aus in Laub und Blüthe, der Priester kehrt zurück, dem Trauernden das Wunder zu verkünden, und dieser spielt nun lustig weiter. In der celtischen Sage bringt der Ritter Tamlane Jahre lang bei der Feenkönigin zu; sie hatte ihm einen Kranz aufs Haupt gesetzt, der ihn Alles vergessen ließ, so daß er sich nicht in die Menschenwelt zurücksehnte. Die deutsche Ballade erwähnt weder des Vergessenheitskranzes, noch des Vergessenheitstrankes, der in einer schwedischen Ballade „Jungfrau und Bergkönig" vorkommt. Da

*) Vgl. J. Grimm, Deutsche Mythologie II., 888.

holt sich der Elf die Jungfrau in seinen Berg; da sie aber das elterliche Haus nicht vergessen kann, gibt er ihr ein Goldhörnlein, daraus soll sie trinken „Meth und Wein".

Das erste Mal sie das Hörnlein leert,
Vergaß sie beides, Himmel und Erd.
Das zweite Mal aus dem Hörnlein sie trank,
Schwand ihr an Sonne und Mond der Gedank.
Das dritte Mal setzt' das Hörnlein sie an,
Aus dem Sinn ihr Vater und Mutter kam.

In der deutschen Ballade handelt der Ritter durchaus selbstbewußt wie Ulysses bei der Nymphe Calypso; gleich diesem bittet er um Urlaub, er fühlt sich krank im Herzen, läßt sich durch keine Schmeichelworte zum Bleiben bewegen, denn sein christliches Gewissen verbittert ihm alle Freuden und verlangt nach Buße und Sündenerlaß.

„Eure Minne ist mir worden leid,
Ich hab in meinem Sinne,
Frau Venus, edle Frau so zart,
Ihr seid eine Teufelinne!

So schied er nach Jahresfrist „in Jammer und Reue" und zog nach Rom, um beim Papst Urban zu beichten. Der aber schneidet ihm alle Hoffnung auf Sündenvergebung ab, indem er ihm seinen Stab vorhält, der vor Dürre spaltete. So wenig werden dir deine Sünden erlassen, so wenig dieser Stab grün wird! Trostlos scheidet der Bekümmerte aus Rom. „Maria Mutter, reine Magd", so spricht er, „muß ich mich von dir scheiden, so zieh ich wieder in den Berg ewiglich und ohn' Ende, zu Venus meiner Frauen zart, wohin mich Gott will senden." Hocherfreut bewillkommnet ihn diese, und obwohl der Stab am dritten Tage begonnen hatte zu grünen und der Papst Boten aussandte, nachzuforschen, wohin der Tanhäuser gekommen, war das doch nun zu spät.

Da war er wieder in dem Berg,
Darinnen sollt' er nun bleiben,
So lang bis an den jüngsten Tag,
Wo ihn Gott will hinweisen.

Das Lied schließt:

Das soll nimmer ein Priester thun,
Dem Menschen Mißtrost geben;
Will er denn Buß und Reu empfahn,
Die Sünde sei ihm vergeben.

Die schweizerische Auffassung der Frau Frene (Frau Venus — der Berg „Fähnern" im Kanton Appenzell soll aus dem mons Veneris den Namen gebildet haben) nähert sich noch mehr der nordischen. In dem Tanhäuserliede, welches im Jahre 1830 durch Balder von Auffeß aufgezeichnet wurde und zu Escholdsmatt des Kantones Luzern noch im Munde des Volkes lebt, führt die Frau Frene mit ihren Jungfrauen einen Tanz auf; „sie fingen an einen langen Tanz", heißt es da, „ein Jahr war ihnen wie eine Stunde".

Geibel hat seinen Tanhäuser ganz ins Allgemeinmenschliche übergeleitet und von den Zügen des Volksliedes nur den Zwerg und das Trinken aus dem Zauberbecher aufgenommen. Die Berghöhle ist zum Schloß geworden mit blühendem Park und heimlichen Lauben, — Alles oberweltlich und modern, schöne Marmorbilder, breite Treppen, Pagen, reiche Balltoiletten, Frau Venus die Ballkönigin, welche ihren Liebling in den Garten entführt. Ein feiner poetischer Zug ist, wie der Mond sich hinter Wolken birgt, und von hoher Wirkung der Refrain, der an das bessere Selbst des Verirrten schlagende Ruf der Nachtigall, deren warnendes „Zurück" sich endlich in ein klagendes „Zu spät" verwandelt. Die Schilderung des Parkes und der monderhellten Maiennacht athmet schon ganz den Zauber, der des Jünglings Seele gefangen hält. Während in dem schwedischen

Volksliede der gedächtnißtilgende Trank ganz äußerlich als Zaubertrank hingestellt wird, ist hier die Wirkung desselben psychologisch, aus dem Gemüthe des von seiner Leidenschaft schon Berauschten motivirt, ganz so, wie Göthe im Erlkönig und Fischer die äußerlich von den Elfen geübte Macht zugleich als ein inneres Geschehen dargestellt und so unserem modernen Bewußtsein vermittelt hat. Dennoch haben die Volkslieder bei allem Mangel an Abrundung und pathologischer Schilderung doch wieder einen tiefinnerlichen Zug, einen echten Balladenzug vor der Geibel'schen und auch vor der Göthe'schen Ballade voraus, daß sie den in die Macht der Elfen gefallenen Menschen kämpfend darstellen. Die Jungfrau in der schwedischen Ballade kann ihre Mutter und Familie nicht vergessen; die Schlußzeile, die als Kehrreim durch das ganze Gedicht geht, lautet: „Denn sie fühlt herzliche Reu", sie muß wieder ins elterliche Haus, und mit Gewalt vom Alp in die Bergeshöhle zurückgeführt, setzt sie sich gramerfüllt auf den goldenen Stuhl; nur durch den Zaubertrank wird ihr schließlich die Erinnerung an die Menschenwelt geraubt. Im Tanhäuser arbeitet und kämpft das christliche Gewissen heftig mit dem heidnischen Sinn; Liebe und Haß zugleich brechen in die Worte aus: „Edle Jungfrau zart, ihr seid eine Teufelinne!" Obwohl die Naturgöttin endlich siegt, geschieht es doch nur nach einem langen schweren Kampfe. Bei Geibel's Tanhäuser ist aber wie bei Göthe's Fischer der Sieg schon von vornherein zu Gunsten der Naturmacht entschieden; beide Balladen haben es nur mit dem natürlichen Menschen zu thun, in welchem das christliche Bewußtsein erloschen ist. Der Tanhäuser Geibels stürmt blindlings in den Garten und das Schloß der Frau Venus, und erst der Zwerg sagt uns, das sei der Venusberg; das Volkslied hingegen motivirt gerade hier auf feine Weise, indem es beginnt, der Ritter habe wollen „groß Wunder schauen", darum sei er in den Berg gezogen.

Indem der Geibel'sche Tanhäuser und die Frau Venus schon sehr ins Allegorische hinüberspielen, haben sie mit der nationalen Färbung auch die Wucht der Volkssage verloren. Jener mythische Duft des Volksglaubens, der uns bei der Göthe'schen Wassernixe trotz ihrer Vergeistigung doch noch anheimelt, ist zum Parfüm einer Balldame geworden. Daher mag es kommen, daß diese Ballade Geibel's viel weniger als Göthe's Fischer in weiteren Kreisen bekannt und beliebt geworden ist, obwohl sie ihrer hohen Formvollendung willen zu den Zierden unserer neueren epischen Lyrik gehört. Man vergleiche sie und das Göthe'sche Gedicht nur mit der „Wasserfee" von H. Heine, worin gleichfalls die Liebe der Wasserfrauen zu den Männern der Menschenwelt dargestellt ist, um die Zartheit und das edle Maaß zu bewundern, mit welchem jene Lyriker den Gegenstand behandelt haben gegenüber der Heine'schen Wasserfee, in der lediglich die Sinnlichkeit schwelgt.

Doch hat Heine mit bestem Takt die Klippe des Allegorisirens und Symbolisirens in seinen Balladen zu vermeiden gewußt, eine Klippe, der selbst Göthe nicht immer entgangen ist. Er hat in der Behandlung der Volksmythen die reine Balladenform nicht mehr so vollendet gewonnen wie im Erlkönig und Fischer. Die Rede der Wasserfrau besteht trotz ihrem mystischen Kolorit doch aus lauter Bildern, welche für die Anschauung vollkommenste Helle haben, das Gefühl des Wassers plastisch hervorarbeiten, so klar und durchsichtig sind wie das Wasser selber, dessen Wesen sie offenbaren — sie ist durchaus nicht lehrhaft (didaktisch), obwohl sie den Fischer über sein eigenes Gefühl aufklärt. In Göthe's „Schatzgräber" hingegen ist der schöne Knabe, welcher, eine gefüllte Schaale in der Hand, plötzlich erscheint, man weiß nicht wie und woher? nur eine lehrhafte Figur, die ganz idyllisch auf genügsame Selbstbeschränkung des arbeitsamen Lebens verweist und zu diesem Zwecke ganz vortreffliche

Regeln gibt, wie der Mensch seiner Disharmonie Herr werden, aus dem kranken Herzen ein gesundes frohes zufriedenes machen könne:

> Trinke Muth des reinen Lebens!
> Dann verstehst du die Belehrung,
> Kommst mit ängstlicher Beschwörung
> Nicht zurück an diesen Ort!
> Grabe hier nicht mehr vergebens!
> Tages Arbeit, Abends Gäste,
> Saure Wochen, frohe Feste!
> Sei dein künftig Zauberwort.

Diese „Belehrung", welche der Schatzgräber empfängt, ist aber doch nicht im Stande, den Mangel der Plastik in der Erscheinung des belehrenden „Knaben" zu verdecken. Wir haben für seine Gestalt keinen Anhalt im Volksglauben, wie denn auch Göthe die Form seines Gedichtes dem Spanischen entlehnt und so ein romanisches Element zu dem germanisch volksthümlichen Spuk beim Schatzgraben herangebracht hat, das sich nicht recht zu einem kompakten Ganzen verschmelzen will. Der Schatzgräber muß es uns sagen, daß er „krank am Herzen" sei oder vielmehr gewesen sei; darum erzählt er selber sein Abenteuer; dies braucht der Fischer nicht, denn der Dichter weiß uns in die Stimmung des Anglers so gut einzuführen, daß wir sie mitempfinden und die Macht des Zaubers auf eine solche Stimmung erfahren, ohne daß der Fischer auch nur ein Wort zu sprechen nöthig hat. Dennoch müssen wir auch hier die Kunst des Dichters bewundern, der das Vergangene so lebendig darstellt, daß es wieder zur Gegenwart wird und der erzählende Schatzgräber zum grabenden und von der Wundererscheinung überraschten sich umsetzt. Das Mysteriöse des von Engelsglanz umflossenen Knaben hat dennoch großen poetischen Reiz und kommt der Ballade sehr zu Statten. Daß

der Schatzgräber aus der Schaale den Gesundheitstrank getrunken habe, dürfen wir wohl annehmen, obschon das Gedicht nur von der Aufforderung zum Trinken erzählt und daran gleich die „Belehrung" knüpft, in welcher allerdings der Schwerpunkt desselben liegt.

So geht auch das heitere Kindermährchen „der treue Eckardt" auf Lehren hinaus, welche den lieben Kindern ertheilt werden:

Und wenn euch, ihr Kinder, mit treuem Gesicht
Ein Vater, ein Lehrer, ein Aldermann spricht,
So horchet und folget ihm pünktlich!
Und liegt auch das Zünglein in peinlicher Hut
Verplaudern ist schädlich, verschweigen ist gut;
Dann füllt sich das Bier in den Krügen!

Diese belehrende Strophe schließt sich wiederum ganz natürlich an die ganz volksthümliche Erscheinung des getreuen Eckart an, der ja von Haus aus ein Warner, Berather und gutgesinnter Kinderfreund war. Das Vorüberrauschen der Unholde und im Gegensatz zu diesem wüthigen Heere der alsbald besänftigend und helfend erscheinende Alte geben eine bewegte vortrefflich dargestellte Scene. Ein ähnliches liebliches Kindermährchen ist „die wandelnde Glocke", das ohne alle didaktische Zuthat so gegenständlich und dramatisch spannend gehalten ist wie die besten Balladen und aufs Glänzendste die hohe Kunst des Dichters offenbart, das Wunderlichste und Wunderbarste wie lebendige Gegenwart und Wirklichkeit uns empfinden zu lassen. Die Schallnachahmung, für welche unsere Sprache Naturlaute in Fülle hat, hilft dazu aufs Beste. Desgleichen die Wiederholung desselben Wortes

Die Glocke, Glocke tönt nicht mehr;
Die Mutter hat gefackelt.
Doch welch ein Schrecken hinterher!
Die Glocke kommt gewackelt —

es ist, als sähen wir die unbeholfen auf dem Klöpfel sich fortschiebende Glocke dem fliehenden Kinde nacheilen. Ein ähnliches humoristisches Kindermährchen ist das „Hochzeitlied", obwohl es sich wie eine Romanze einführt: „Wir singen und sagen vom Grafen so gern, der hier in dem Schlosse gehauset". Die Hochzeit des winzigen zwerghaften Elfenvölkchens bildet den Mittelpunkt und ist mit aller epischer Breite und Behaglichkeit erzählt, wie es die heitere behagliche Stimmung des wirklichen Hochzeitsfestes an die Hand giebt. Das Mährchen darf auf die lustigste Weise das Treiben des schüchternen Zwergvolkes in Schallnachahmungen versinnlichen, und wie Bürger in seiner „Leonore" bis an die äußerste Grenze dieser Schall- und Lautformen gegangen ist, ohne Gefahr, lächerlich zu werden und das Tragische durch solche Klangspiele zu schwächen — man denke an den Vers:

Und außen, horch! gings trapp, trapp, trapp
Als wie von Rosses Hufen;
Und klirrend stieg ein Reiter ab
An des Geländers Stufen;
Und horch und horch! den Pfortenring
Ganz lose, leise, klinglingling 2c.

so werden wir im Göthe'schen Hochzeitsgedicht, das einen durchaus heiteren Charakter hat, durch solche sinnliche Hülfen noch mehr in das lustige Treiben des Zwergvolkes hineingezogen, ohne es lächerlich zu finden:

„Da pispert's und knistert's und flüstert's und schwirrt" 2c.
„Nun dappelt's und rappelt's und klappert's im Saal"
„Das koset und toset so lange"

Unter Uhlands „Romanzen und Balladen" steht auch Harald. Dieses schöne Gedicht, in strengerer Form gehalten als Göthe's

„Hochzeitlied", hat die helle, durchsichtig-klare, epische Form der Romanze, zum Inhalt aber echten Balladenstoff, d. h. das den Naturmächten des Affekts und der Leidenschaft hingegebene Gemüth; es ist aber wie die zuletzt genannten Göthe'schen Gedichte keine Romanze oder Ballade im engeren Sinn, sondern gleichfalls ein Mährchen, und zwar ein Feen- oder Elfenmährchen. Held Harald zieht mit seinem Heere bei Mondenschein durch einen wilden Wald, seine Krieger singen frohen Muthes ihre Lieder, denn sie kehren von siegreichem Feldzuge zurück, da —

Was rauschet, lauschet im Gebüsch?
Was wiegt sich auf dem Baum?
Was senket aus den Wolken sich
Und bricht aus Stromes Schaum?

Was wirft mit Blumen um und um?
Was singt so wonniglich?
Was tanzet durch der Krieger Reihn,
Schwingt auf die Rosse sich?

Was kost so sanft und küßt so süß,
Und hält so lind umfaßt?
Und nimmt das Schwert und zieht vom Roß
Und läßt nicht Ruh noch Rast?

Es ist der Elfen leichte Schaar,
Hier hilft kein Widerstand,
Schon sind die Krieger all' dahin,
Sind all' im Feenland.

Der Dichter hat da meisterhaft die musikalischen Mittel der Gleichklänge und Allitterationen benutzt, den süßen verführerischen Zauber der Elfenfrauen, ihres weiblichen Liebreizes, dem selbst die rauhen Nordlandrecken nicht widerstehen, zu schildern. Diese Schilderung ist episch unübertrefflich; als Episode in einer romantischen Epopöe würde das Gedicht von bester Wirkung sein, aber so wie es

dasteht, fehlt ihm die Wucht der Ballade, die, auch wo sie bloßes Stimmungsbild ist, uns doch das Innere des Menschen aufschließt. Die nordischen Krieger fallen wie mit Einem Schlage widerstandslos dem Zauber der Elfen anheim; diese bleiben bloße elementare Kräfte, gewinnen kein persönliches Leben und dienen somit nur zum symbolischen Ausdruck des Sinnenreizes, der Wollust, der die Helden zum Opfer fallen. In der nordischen Volksballade tritt die Elfenmaid persönlich an Herrn Oluf heran, reizt ihn durch Versprechungen, er muß einen inneren Kampf bestehen, und selbst auf den schon ganz der Wassernixe zugeneigten „Fischer" Göthe's muß noch mit klangreicher Rede ein letzter entscheidender Angriff gemacht werden, bevor er hinsinkt; aber hier bleibt Alles äußerlich, und darum können wir auch für den Haupthelden der Erzählung, den kühnen Harald, nicht jene innere Theilnahme gewinnen, wie sie die Ballade für ihre Helden zu erregen weiß. Harald als der tapferste Krieger ist auch der strengste gegen sich selbst, er gestattet sich keine Bequemlichkeit, behält Panzer und Helm geschlossen, als ginge es abermals zur Schlacht, und er hat es diesem Umstande zu danken, daß er länger am Leben und selbstbewußt bleibt. Doch endlich muß auch er der Natur den Zoll entrichten, bei aller Hoheit des Geistes und Tapferkeit des Gemüths bleibt er doch Mensch mit sinnlichen Bedürfnissen. Er nimmt den Helm ab, um am frischen Quell im Walde seinen Durst zu löschen. Da kommt der Zauber auch über ihn, er nickt und schlummert ein —

Er schlumert auf demselben Stein
Schon manche hundert Jahr!
Das Haupt gesenket auf die Brust
Mit grauem Bart und Haar.

Wenn Blitze zucken, Donner rollt,
Wenn Sturm erbraust im Wald,
Dann greift er träumend nach dem Schwert,
Der edle Held Harald.

Das ist einfache Erzählung. Es ist interessant zu sehen, wie Uhland, der Meister der rhapsodischen Romanze, hier einen Balladenstoff rein episch, rhapsodisch behandelt. Der Ballade ist es aber auch da, wo sie die Natur in ihrer dämonischen Macht und Gewalt uns vorführt, stets um das Innenleben des Menschen, seine Phantasien und Einbildungen, Gefühle und Stimmungen, Affekte und Leidenschaften zu thun. Da uns Held Harald, von dem wir ohnehin nichts wissen, sein Gemüth nicht öffnet, keinen inneren Kampf uns vorführt: so können wir uns auch nicht für ihn erwärmen, er bleibt uns fremd, und nur die Erinnerung an unseren deutschen Friedrich Rothbart, die hier anklingt, bringt diese Heldengestalt uns näher.

Elfenlieder, in denen es an all und jeder Berührung mit dem Menschen fehlt, wie Matthissons „Elfenkönigin", behalten immer eine gewisse Mattigkeit —

Wer unterm' Monde gleicht
Uns Elfen flink und leicht?
Wir spiegeln uns im Thau
Der sternenhellen Au ꝛc.

— da besingen die Elfen ihr eigenes Glück, reflektiren auf sich selber und wenn sie auch von der Königin gerufen werden

Zum thaubeperlten Grün,
Folgt eurer Königin!

so bleibt es bei diesem Rufe, es kommt zu keiner dramatisch bewegten Scene, und das Gedicht läßt uns kalt.

Viel individualisirter und darum lebendiger sind „die Elfen" von Uhland gehalten, die gleich hinter dem „Harald" stehen. Da wird uns in echt poetischer Weise das leichte luftige Wesen der Elfenmädchen in ihrer Berührung mit der Schwere und Schwerfälligkeit des Menschenmägdleins zur Anschauung gebracht und in diesem Kontrast liegt viel Humor:

Kommt herbei, ihr luft'gen Schwestern!
Seht, ein holdes Erdenkind!
Sputet euch, bevor sie fliehet!
Solch ein Herzchen ist geschwind.

Und nun tritt von den zehn Elfen jede einzeln an das Erdenkind heran; die eine schätzt seine Schwere auf 50 Pfund, die andere fragt, ob das Brautbett schon gewoben sei, die dritte spottet über die pedantische Regelmäßigkeit im Thun und Lassen der Menschen —

Oder bist du schon ein Bräutchen,
Hast 'nen Bräutigam so treu,
Der dich darf spazieren führen
Nachmittags von Eins bis Zwei?

Der Ton der Gutmüthigkeit und des Wohlwollens, der mit der Ironie sich paart, welche aus dem Gegensatz des Menschen- und Elfenwesens sich ergibt, verleiht dem Gedichte einen eigenthümlichen Reiz, und doch läßt es uns einigermaaßen in unbefriedigter Erwartung, da das scheue Menschenkind sich gar nicht rührt, weder thätig noch leidend sich zeigt, wenn auch sein Wiederstreben gegen die Zumuthung, mit den Elfen zu tanzen, von diesen selber ausgesprochen wird.

Freiligrath hat in seinem schönen Gedichte: „der Blumen Rache" gezeigt, wie man eine ganze Schaar von Elfen vorführen kann in anschaulichster Einzelwesentlichkeit, so daß sie als lebendige Individuen auf uns wirken. Die Blumen, denen die Elfengeister entsteigen, geben diesen auch die leibliche festbestimmte Gestalt:

Aus dem Purpurschooß der Rose
Hebt sich eine schlanke Frau;
Ihre Locken flattern lose,
Perlen blitzen drin wie Thau.

Aus dem Helm des Eisenhutes
Mit dem dunkelgrünen Laube
Tritt ein Ritter keckes Muthes,
Schwert erglänzt und Pickelhaube. —

Weil hier das Gebilde der dichterischen Phantasie eine reale natürliche Grundlage hat, fehlt ihm auch nicht die poetische Wahrheit, trotzdem, daß Freiligrath sein Gedicht ganz nüchtern schließt: „Blumenduft hat sie getödtet!"

In Uhland's „Harald" ist zwar der „wilde Wald" und die Mondscheinnacht der natürliche Schauplatz für das Hervorbrechen der Elfen, aber doch nur der Schauplatz. Sie brechen aus Baum und Busch, aus dem Fluß und sogar aus den Wolken hervor, werfen mit Blumen um sich, schwingen sich auf die Rosse; aber das Element, dem sie entsteigen, hat sie nicht geformt, und wir bekommen keine zu Gesicht.

In Göthe's „Fischer" hingegen ruht die Gestalt des feuchten Wasserweibes ganz auf dem Element, aus dem sie sich emporhebt, wie im „Erlkönig" die Figur des Elfen auf dem Herbstnebel, aus welchem er hervorbricht. In der Realität der Wirkung dieser Naturerscheinung auf die Phantasie des Kindes und in der Realität der Wirkung des Wasserspiegels auf Sinn und Gemüth des Jünglings hat auch das ideale Gebilde des Dichters seine Wahrheit und Wirklichkeit.

IV.

Schiller's Romanzen in ihrem Gegensatze zu Göthe's Balladen.

Es war im Jahre 1797, da Schiller den anmuthig gelegenen Schmidt'schen Garten nebst Gartenhaus in Jena erworben hatte und am 2. Mai hinausgezogen war, glücklich in seinem Familienkreise und froh der schönen Natur, die ihn umgab. Die Sonne lachte freundlich durch das knospende Grün der Bäume, die Nachtigallen schlugen im Wettgesang, und der Dichter war voll Schöpferlust. Sein Geist hatte den Höhenpunkt der Bildung gewonnen. Nachdem er sich von Schlacken und Schaum seiner mächtig aufbrausenden jugendlichen Naturpoesie gereinigt und im Studium der Griechen sowie durch die Einwirkung seines formvollendeten Freundes Göthe das schöne Ebenmaaß der Kunstpoesie gewonnen, begann er sein größtes gewaltigstes Meisterwerk, den Wallenstein. Und zugleich dichtete er in diesem Jahre den größern Theil seiner „Balladen", und zwar im Wetteifer mit Göthe, denn es galt, für den neuen Schillerschen Musenalmanach, der im nächsten Jahre erscheinen sollte, tüchtigen Inhalt zu bekommen.

Sein Erstling war „der Taucher“; ihm folgte bald „der Handschuh“, „der Ring des Polykrates“, „der Ritter Toggenburg“, „die Kraniche des Ibykus“, „der Gang nach dem Eisenhammer.“ Er konnte dieses Jahr mit Recht das Balladenjahr nennen. Doch brachte der nächste Sommer noch den „Kampf mit dem Drachen“ und gleich hinterdrein „die Bürgschaft“. Nach einer längeren Pause als eine köstliche Frucht der Studien zum Wilhelm Tell erschien im Jahre 1803 „der Graf von Habsburg“, der die Reihe dieser Balladen schloß, die wir ebenso in einen Kranz gebunden uns vorzustellen gewöhnt haben, wie Göthe's: Erlkönig, Fischer, Braut von Korinth, Schatzgräber, Zauberlehrling und die Mährchen: der getreue Eckart, die wandelnde Glocke und das Hochzeitlied.

Freilich ist wie im Götheschen Cyklus auch jedes einzelne Gedicht wieder höchst eigenthümlich in seiner Art, jedes hat seinen besonderen dem Inhalte entsprechenden Bau und Ton. Ganz lyrisch im Ton, obwohl in vollster epischer Klarheit und Anschaulichkeit komponirt ist „Ritter Toggenburg“, eine zarte duftige Romanze, die in ihrer rein ausklingenden Empfindung ganz die sentimentale Stimmung des Helden abspiegelt. „Der Gang nach dem Eisenhammer“ nähert sich am meisten der einfachen Erzählung, trägt ganz den treuherzig naiven Ton des Fridolin. „Der Ring des Polykrates“, in welchem eigentlich der vom Glück seines Freundes erschreckte Amasis der Held ist, dessen religiöses Gefühl einen schweren Kampf besteht mit der Anschauung, die es Lügen strafen will, hat die Erzählung dramatisch zusammengefaßt und wie eine Federzeichnung in wenig kühne aber charakteristische Striche hingeworfen. Das Gedicht bricht ab, wie der Gastfreund sich abwendet, und läßt uns das Weitere bloß ahnen, denn es will uns nur das im eigensinnig sich häufenden Glücke drohend heranziehende, im Wiedererscheinen des Ringes aber deutlich sich ankündigende Unglück vorstellig machen.

Der „Taucher“, „Handschuh“, „Kampf mit dem Drachen“, „die Kraniche des Ibykus“, „die Bürgschaft“, der „Graf von Habsburg“ sind alle im grandiosen Styl dramatischer Epik und prachtvollster Schilderung gehalten, aber auch hier ist wieder jede einzelne Romanze eine eigene Gattung. Welche Verschiedenheit schon zwischen Taucher und Handschuh!

Und doch haben sie alle einen gemeinsamen Grundzug. Wovon singen sie? sie singen nicht von „seliger goldner Zeit“ als einer verlorenen, mit dem Zauber romantischer Phantasie künstlich zur Gegenwart gemachten, sondern von dem aus energischem Streben nach dem Ideal immer neu erblühenden, dem sittlichen Menschengeiste in seiner alle Naturschranken durchbrechenden, alle Hemmnisse überwindenden, alle Erdengüter in den Schatten stellenden, ewig gegenwärtigen Seligkeit; sie singen von „Freiheit, Männerwürde, von Treu und Heiligkeit“, vom Adel des sittlich gehobenen, von der Schwere der Sinnlichkeit befreieten Gefühls; vom Gott in der Menschenbrust. Die Liebe in ihrer sittlichen Reinheit und Schönheit ist es, wie sie im Bund mit der Ehre zu den allerkühnsten Thaten begeistert oder auch so sehr das Herz eines edeln Ritters erfüllt, daß sie, nachdem ihr der Gegenstand versagt ist, doch noch in Form der Sehnsucht das Leben zu erheitern vermag; die Ehre als sittliches Wesen der thatkräftigen Mannesseele, die Freundestreue, die sich bis zum Tode bewährt und in ihrer unbedingten Opferwilligkeit selbst des Tyrannen menschenverachtenden Egoismus und Hochmuth überwindet; die Heiligkeit des Sängers, wie sie am rohen Frevler sich als rächende Nemesis erweist und andererseits der höchsten weltlichen Macht erst die rechte ideale Weihe gibt, indem diese ihr unbedingt huldigt; die Treue und Frömmigkeit des Dieners, die für die Arglist des bösen Dieners zum Verhängniß wird; die sich selbst verleugnende christliche Demuth, welche den tapfersten Helden erst zum würdigsten

macht — das Alles sind lauter ethische und religiöse Ideale, von denen der „idealistische“ Dichter auch als Mensch begeistert ist, die er als poetischen Gehalt in überlieferten Stoffen der Geschichte und Sage zu erkennen und mit seinem herrlichen Dichtergenius zu den schönsten und reichsten Bildern zu gestalten vermochte.

Balladen wie Göthe's Erlkönig und Fischer, wo die Menschenseele in den Schauern des Phantasielebens oder im Reiz der Naturmacht versinkt, lagen ganz außer Schiller's Sphäre, und noch weniger mochte er das Thema Geschlechtsliebe in allen möglichen Variationen behandeln, oder mit Gespenstern spielen und Mährchen dichten. Er hat auch ein Auge und Ohr für das Naturleben und weiß es ganz besonders in diesen Romanzen so wahr, treu und lebendig zu schildern, daß wir auch darin seine Dichtergröße bewundern müssen. Aber er schildert es uns nicht in seiner verlockenden, sinnbethörenden Macht, auch nicht als Lyriker, wie es im Herzen der Menschen singt und klingt, sondern als Dramatiker, wie es (im Taucher und Handschuh) in seiner furchtbaren Macht und Größe den Heldenmuth und die Heldenkraft auf die stärkste Probe setzt, oder wie es (im Kampf mit dem Drachen) den größten Muth, die größte Besonnenheit und Beharrlichkeit zugleich in die Schranken fordert, oder wie es in seiner Gewalt und Widerwärtigkeit sich verschworen zu haben scheint, die Eile des Wanderers zu hemmen (Bürgschaft). So furchtbar und übermächtig aber auch die Natur dem Menschen entgegentreten mag, sie wird von einer noch stärkeren Macht überwunden, von der Idealität des Menschenherzens, das auch da noch Triumphe feiert, wo der Held (wie im Taucher und in den Kranichen des Ibykus, wo die Mörder die kalte geist- und herzlose Naturgewalt repräsentiren), mit seiner leiblichen Schwachheit unterliegt.

Man hat mit Recht den männlichen Ton der Schiller'schen Romanzen hervorgehoben; er berührt uns, wenn wir uns längere

Zeit der schmelzenden weiblichen Schönheit der Göthe'schen Gedichte hingegeben haben, erfrischend, erhebend und stärkend mit dem vollen Eindruck der zwar weniger abgerundeten und reizenden, aber schärfer markirten, das stärkere vollere Geistesleben offenbarenden männlichen Schönheit. Göthe's Dichtergenius hatte seine Stärke im reichen innigen Empfinden, in der liebevollen Hingabe an die gegenständliche Welt, in der Versenkung in's Individuelle. Er bedurfte eines Erlebnisses, der eigenen Erfahrung und Leidenschaft, eines Impulses von Außen, um lebendige Gestalten zu schaffen, so daß man wohl sagen kann: er ließ sich von den Dingen befruchten und empfing ihre Reize, um ihrer Wirksamkeit sich überlassend sie so lange zu hegen und zu pflegen, bis die dichterische Frucht zur Welt geboren werden konnte. Schillers Dichtergenius hatte nicht diese Ruhe und Geduld der Passivität, des Empfangens und der Hingabe, dagegen das Feuer und die Fülle der Aktivität, die aus einem mächtig arbeitenden Inneren in die Außenwelt hinausgriff, um die Dinge zu der Höhe seiner eigenen Subjektivität emporzuheben, und weil diese im Absoluten, Unbedingten und Unendlichen des alles Endliche, Beschränkte und Einzelne überfliegenden Gedankens ihre Kraft und ihr Pathos hatte, so ward den Objekten, die er dichterisch verarbeitete, ihre poetische Verklärung durch das helle reine herrliche Geisteslicht, das aus der Seele des Dichters sie umstrahlte, das sie eintauchte in den Aether des Idealen und sie also emporhob aus den Schranken des Sinnlichen, dessen, was ist, zu dem, was sein soll und erhaben über den Wechsel des Endlichen und Zeitlichen das ewige und wahre Leben offenbart. Allerdings mußte Schiller, wie jeder echte Dichter, seine Hebel in der Sinnenwelt ansetzen, und wie wäre er ein so großer Dichter gewesen, wenn er nicht das Ineinander des Idealen und Realen, der Idee und Erscheinung, des Allgemeinen und Besonderen festzuhalten und darzustellen vermocht hätte! Sind etwa

nicht Maria Stuart und die Jungfrau so gut lebendige Individuen wie Fiesko und Wallenstein — des Stadtmusikus in Kabale und Liebe oder der auch individuell so meisterhaft durchgeführten Charakteristik im Wilhelm Tell ganz zu geschweigen. Oder ist Göthe's Fischer individueller als Schiller's Taucher? Es ist eine durchaus irrige Behauptung, zu der sich auch L. Eckard hinreißen läßt, Schiller habe für das Individuelle „keinen Sinn gehabt." Das Individuelle hatte für ihn zu wenig Bedeutung und nur insoweit Werth, als sich in ihm das Generelle offenbarte. Ihm genügte nicht die Darstellung des Individuums und seine Verherrlichung, er machte das Individuelle zum Träger des Generellen, um für die Interessen der Gattung einen prägnanten Ausdruck zu gewinnen. Von jenem gewaltigen Triebe des vergangenen Jahrhunderts nach individueller Freiheit waren beide große Dichter mächtig ergriffen; Schiller suchte sie aber nicht wie Göthe in der Pflege des Einzelwesens, sondern in seiner unbedingten Hingabe an das Allgemeine und Ganze, er fordert wie Marquis Posa das Opfer der Persönlichkeit „zu Gunsten der freien Gesammtpersönlichkeit, des Staates und der Menschheit."*) So stark Schiller war in der Darstellung männlicher Charakter, so schwach war er in der individuellen Zeichnung des weiblichen Wesens, wo es bloß die empfängliche und empfangende Natur zeigte. Da, wo die Kraft des Weibes hervortrat, eine heroische Seite sich offenbarte: da wurde auch die individuelle Zeichnung bedeutend. Göthe's Ideal hingegen war das weibliche Wesen, das vorherrschend im Gemüth lebend und webend viel leichter seine Innenwelt zu harmonischer, der schönen Natur entsprechender Form gestaltet, als das in die Kämpfe und Gegensätze des handelnden Lebens

*) Vgl. L. Eckardt: Fr. Schiller und seine Stellung zu unserer Gegenwart und Zukunft (Wenigen-Jena. 1859).

hineingeworfene männliche Wesen. Wir begegnen in seiner schönsten erzählenden Dichtung „Hermann und Dorothea" überwiegend nach Innen gewandten in beschränkter Stille sich behaglich fühlenden Menschen; der eigentlich unternehmende willensstarke Charakter in diesem idyllischen Epos ist Dorothea. Nicht bloß in Göthe's Romanen, selbst in seinen Dramen sind die männlichen Helden im Grunde lauter weibliche Charaktere — der zwar noch jugendlich aufgefaßte, aber derbe naturkräftige Götz von Berlichingen blieb ohne Nachfolger. Sie sind ausgerüstet mit allseitiger Empfänglichkeit des Sinnes, streben nach innerer Harmonie, nach schöner Vollendung des Einzelwesens, aber die Willenskraft und Thatenlust geht ihnen ab. Göthe's Dramen sind vollendete Seelengemälde, klassisch abgerundet und durchsichtig, aber der Lyriker und Epiker beherrscht in ihnen den Dramatiker, sie sind dramatisch ausgeführte Romane, feiern im Grunde stets die schöne Individualität, den subjektiv im Gemüth sich vollziehenden Kampf, nicht wie die Schiller'schen die sittliche Idee in ihrer die Welt und Menschheit thatsächlich bewegenden, objektiven Macht und Größe. Das Pathos der That, das Heldenthum des Willens zur Darstellung zu bringen in voller dramatischer Kraft, das konnte nur dem Schiller'schen Genius gelingen, der für das Ideal der Freiheit des Willens erglühete, und der in seiner schöpferischen Thätigkeit das eigene zeitliche Selbst im gewaltigen Ringkampf des Geistes mit einem hinfälligen Körper zum Opfer brachte, streitend für die höchsten Güter der Menschheit. Er führte seine Helden in die Krisen und Kämpfe des gesellschaftlichen, politischen, religiösen Lebens — nicht um für den Genuß, das Glück, die vielseitige Ausbildung der Individualität „strebend sich zu bemühen", sondern um für die freie ungehemmte Verwirklichung der Menschenrechte, für die Interessen der Gemeinschaft und ihre Güter das Leben einzusetzen. Und wenn sie irrten, wenn sie im Unterliegen

alles Vergängliche, Zeitliche, Zufällige des Individuums und schließlich dieses selbst zum Opfer brachten: so leuchtete aus den Trümmern nur um so glänzender das Bild des freien Menschengeistes in seiner göttlichen Würde hervor.

Aus dieser Grundverschiedenheit beider Dichter erhellt nun auch die Verschiedenheit ihrer Balladen. Göthe mußte sich naturgemäß derjenigen Balladenart zuwenden, welche das Individuum in seiner Hingabe an die Naturmacht, von einem Gefühl, einer Stimmung beherrscht, wie sie aus dem natürlichen Wesen des Menschen hervorgeht, darstellt, und welche die dramatische Einkleidung nur benutzt zur Inscenesetzung gemüthlicher Erregung, ohne die That als solche zu schildern. Es ist ganz charakteristisch für Göthe, den Balladendichter, daß er seine Romanze „der Sänger“ auch nur wie eine Ballade zu geben vermochte, als Scene, welche eine Stimmung wiedergibt; die eigentliche Handlung fehlt.

Mit derselben Nothwendigkeit seiner Dichternatur mußte dagegen Schiller sich der Romanze zuwenden, welche den Menschen als sittlich freies Wesen, sich selbst bestimmend und handelnd, besingt und von dem, was als Offenbarung der höhern geistigen Menschennatur, idealer Gesinnung und energischen selbstbewußten Willens sich gegenständlich ausgeprägt hat, klar und anschaulich, alles Mysteriöse abweisend“ erzählt. Es ist ganz charakteristisch für Schiller, den Romanzendichter, daß er seinen „Alpenjäger“, der sich wie eine Ballade anläßt und echten Balladenstoff bietet, schließlich wie einen Helden der Romanze darstellt — denn er strebt so lange auf- und vorwärts, bis er nicht weiter kann, er wird vom Berggeist wohl zurückgewiesen, bleibt aber aktiv.

Es behält immer etwas Unzulängliches, Formen der Volkspoesie auf die Gedichte der Kunstpoesie zu übertragen und auch Echtermeyer's scharfsinnige Begriffsbestimmung der Ballade und

Romanze ist keineswegs erschöpfend. Aber Unterschiede müssen gemacht werden, und der Gegensatz zwischen Göthe's und Schiller's Balladen ist zu offenbar, als daß man ihn nicht auch begrifflich fixiren sollte. Vergleicht man eine spanische Romanze (welche doch ursprünglich der Gattung den Namen gegeben hat) mit einer schottischen Ballade, so ist auf den ersten Blick zu erkennen, wie in dieser die Gemüthserregung vorwaltet, die Lyrik die Epik überwiegt, während umgekehrt in jener die Gemüthserregung zurücktritt vor der hellen durchaus gegenständlichen Erzählung, die ein für das Auge abgerundetes Bild darbietet.

Vergleichen Sie die folgende spanische Romanze mit der schottischen Ballade „Edward“.

Don Alonso der Getreue.

(Aus den Volksliedern der Spanier in der Uebersetzung von E. Geibel.)

Don Alonso Perez Gusmann,
traurig sitzet er am Mahle,
schmecket ihm der Wein wie Galle,
rührt die Speisen er nicht an.
Denn ein Brief war von den Mohren
ihm geschossen in die Stadt:
„Uebergebt die Stadt Tarifa,
übergebt sie, edler Graf,
denn im Treffen auf dem Meere
fiel dein Sohn in unsre Hand.

„Wenn du uns die Thore öffnest,
lassen wir ihn frei alsbald,
geben ihm zu seinem Leben
noch ein Roß von seiner Art;
purpurn sollen sein die Decken
und von Golde der Beschlag,

und der Zaum von Silberglöckchen,
daß es klingt bei Schritt und Trab;
aber gibst du uns die Stadt nicht,
schlagen wir das Haupt ihm ab.“

Auf die Mauer ging Alonso,
sah hinunter in das Thal,
vor das Zelt des Mohrenhauptmanns
führten seinen Sohn sie da.
Ketten trug er an den Händen,
Ketten trug er um den Hals,
und der Bart hing auf die Brust ihm
nieder von der langen Haft.
Als Alonso dies gewahrte,
wohl vernehmet, was er sprach:

„Tödtet meinen Sohn, ihr Mohren,
lieber schlagt das Haupt ihm ab,
eh' daß ich an meinem König
übe schmählichen Verrath.“

Als er dieses Wort gesprochen,
warf er selbst sein Schwert hinab,
daß sie mit der eignen Klinge
führen möchten jenen Schlag.
Wuth erfaßte da die Mohren,
da sie solchen Muth ersahn,
und den edlen Jüngling trafen
mit dem Schwert sie dergestalt,
daß das Haupt von seinen Schultern
rollte blutig in den Sand.

Von dem Tag ward Don Alonso
der Getreue zubenannt.

* * *

Nun die schottische Ballade nach Herder's Uebersetzung:

Edward.

Dein Schwert, wie ist's vom Blut so roth?
Edward, Edward!
Dein Schwert wie ist's vom Blut so roth,
Und gehst so traurig her? — O!

O ich hab' geschlagen meinen Geier todt,
Mutter, Mutter!
O ich hab' geschlagen meinen Geier todt,
Und keinen hatt' ich wie er! — O!

Dein's Geiers Blut ist nicht so roth,
Edward, Edward!
Dein's Geiers Blut ist nicht so roth,
Mein Sohn, bekenn' mir frei! O!

O ich hab' geschlagen mein Rothroß todt,
Mutter, Mutter!
O ich hab' geschlagen mein Rothroß todt,
Und's war so stolz und treu! — O!

Dein Roß war alt, und hast's nicht noth,
Edward, Edward,
Dein Roß war alt, und hast's nicht noth,
Dich drückt ein andrer Schmerz! — O!

O ich hab' geschlagen meinen Vater todt,
Mutter, Mutter!
O ich hab' geschlagen meinen Vater todt,
Und weh, weh ist mein Herz! — O!

Und was für Buße willt du nun thun?
Edward, Edward!
Und was für Buße willt du nun thun?
Mein Sohn, bekenn' mir mehr! — O!

Auf Erden soll mein Fuß nicht ruh'n,
Mutter, Mutter!
Auf Erden soll mein Fuß nicht ruh'n,
Will geh'n fern über's Meer! — O!

Und was soll werden dein Hof und Hall'?
Edward, Edward!
Und was soll werden dein Hof und Hall',
So herrlich sonst und schön! — O!

Ich laß es steh'n, bis es sink' und fall',
Mutter, Mutter!
Ich laß es steh'n, bis es sink' und fall',
Mag nie es wieder sehn! — O!

Und was soll werden dein Weib und Kind?
Edward, Edward!
Und was soll werden dein Weib und Kind,
Wann du gehst über Meer! — O!

Die Welt ist groß, laß sie betteln drin,
Mutter, Mutter!
Die Welt ist groß, laß sie betteln drin,
Ich seh' sie nimmermehr! — O!

Und was willt du lassen deiner Mutter theu'r?
Edward, Edward!
Und was willt du lassen deiner Mutter theu'r?
Mein Sohn, das sage mir! — O!

Fluch will ich euch lassen, und höllisch Feu'r,
Denn ihr, ihr riethet's mir! — O!

* * *

Da haben Sie den schlagendsten Gegensatz! In beiden Gedichten ist dramatisches Leben, aber in der Romanze dienen auch die Reden der Erzählung, sie beschreiben und schildern; in der Ballade hingegen sind sie der energische Ausdruck des Gefühls in der leiden-

schaftlichen Erregung; sie sind pathologisch. Während die Romanze auch darin ihren epischen Charakter wahrt, daß sie in festen, klaren Zügen ein Bild der Umgebung, des Schauplatzes der That zeichnet, unterläßt die Ballade dies oft ganz und gar, und wir müssen die Scene erst aus den Reden der handelnden Personen schließen. Die gewaltige Ballade „Edward" ergreift so geradezu unsere Empfindung mit der einen schauerlichen That des Vatermords, daß wir gar nicht nach dem Orte der Handlung fragen; sie macht uns gleich so im Gemüthszustande der handelnden Personen heimisch, daß sie gar keinen Raum mehr hat für die Ausmalung der Scene oder die bloße Erzählung — der kurze prägnante Dialog enthüllt uns in steigender schrecklicher Klarheit den Kern der Handlung und überläßt es ganz der aufgescheuchten Pantasie, das Weitere hinzuzudenken. „Dein Schwert, wie ist's vom Blut so roth? Edward, Edward!" in diesem einen Ausruf haben wir bereits den vom Gewissen gefolterten und vorwurfsvoll an die Mutter herantretenden Sohn, wir ahnen bereits den verhängnißvollen Mord. Aber nachdem sich uns wie ein durch die Finsterniß zuckender Blitz das Verhältniß der Mutter zur blutigen That enthüllt hat, sind wir doch wieder in einem ahnungsvollen Halbdunkel. In der mitgetheilten spanischen Romanze hingegen ist trotz ihrem tragischen Inhalt und ergreifenden Pathos doch Alles hell und klar; der sorgenvolle Vater in der belagerten Festung, der Platz vor derselben, auf dem die Mauren erscheinen, den gefangenen Sohn dem Vater vorführend — das Alles stellt sich in scharfen Umrissen vor unsere Anschauung. Don Alonso beschließt den Tod seines Sohnes im vollsten Bewußtsein, im Gefühl seiner Pflicht, treu seinem Könige; seine Vaterlandsliebe unterdrückt die Regungen des Vaterherzens, und der sittlich freie Mensch triumphirt, wenn auch der Tod seine Opfer erhält.

Anders verhält sich's in der Ballade „Edward". Da sind Mutter und Sohn der Naturmacht der Leidenschaft verfallen, da walten mit

unwiderstehlicher Gewalt die Affekte der Reue und Furcht, der Angst und Verzweiflung; erst nachdem die That vollbracht ist, geht dem Mörder das Licht auf, das sie ihm zum Bewußtsein bringt. Und wie der sittlich freie Geist umnachtet ist, so ist auch über die That ein dunkler Schleier gebreitet — während die ganze Romanze darauf angelegt ist, die That als solche lichthell hervortreten zu lassen und unsere Anschauung zu befriedigen. Die Ballade will uns bei der Empfindung fassen, die Leidenschaft und den Affekt ihres Helden uns zu Gemüthe führen, uns in die Stimmung versetzen, welche der vorgeführten Scene, Begebenheit, Handlung entspricht. Darum kann sie gleich dem im Affekt befindlichen Menschen, der etwas zu erzählen hat, über manche Mittelglieder des Vorganges hinwegeilen und nur das hervorheben, woran das Gefühl sich heftet, während die Romanze mit ihrer epischen Ruhe und Klarheit auch in der Beschreibung und Erzählung die Stetigkeit und den Zusammenhang wohl im Auge behält.

Wie die Romanze kraft dieses ihres Principes der Anschaulichkeit aus der dämmerhellen Sage in die taghelle Geschichte hinüberstrebt — denn die Tapferkeit ihrer Helden, so sehr sie im Gemüthe wurzelt, kann doch die vollste Beleuchtung ertragen, weil das Menschenwesen sich in der That zum freien Selbstbewußtsein entfaltet: so strebt die Ballade umgekehrt aus der Sage in den Mythus zurück, in jene von der geschichtlichen Bewegung noch nicht ergriffene Zeit des Volkslebens, wo dieses noch ganz Naturleben ist, darum der Natur noch nicht selbstbewußt gegenübersteht, sondern von derselben als einer dämonischen Macht beherrscht ist.

Schon aus diesen wenigen Andeutungen erhellt, warum wir Schiller's „Balladen" lieber „Romanzen" nennen. Als reine selbständige Formen bewußter Kunstdichtung heben sie sich aber ebenso aus dem Kreise der Volksromanze des Südens wie der Volksballade des Nordens. Da Schiller nicht, wie es Uhland in seinen rhapsodischen

Romanzen (Mähren) gethan, das Einzelwesen der Geschichte und Sage, vom Glanz der Volkssage umflossen und in der naiven Form derselben sich darstellend, besingen, sondern das Heldenthum des selbstbewußten Strebens, der hochherzigen Gesinnung, des Kampfes mit dem Affekt und der Leidenschaft im eigenen Innern des Helden feiern wollte: so konnte ihm die naive Erzählungsform weder der Romanze noch der Ballade genügen. Er mußte episch die That in gegenständlicher Anschaulichkeit hervortreten lassen, aber sie zugleich dramatisch aus der Gesinnung entwickeln, also in das Innere den Schwerpunkt legen und zugleich lyrisch die volle Begeisterung für das sittliche Ideal zum Ausdruck bringen. So durchbrach er die Schranken des Volksliedes, vereinigte die scheinbar sich widersprechenden Charaktere der Ballade und Romanze zu einer neuen Kunstform, in welcher jene älteren aufgehoben, d. h. zugleich negirt und erhalten waren: er dichtete Balladen-Romanzen, oder wie man sie im Gegensatz zur realistischen historischen Romanze auch nennen könnte, idealistische Romanzen, worin die stark pulsirende Empfindung der Ballade nicht minder als die epische Klarheit und Anschaulichkeit der Rhapsodie herrschte, das in beiden nur anbrechende dramatische Leben aber in ganzer Fülle waltete.

Dies vermochte nur der größte dramatische Dichter unseres Volks, bei welchem die Gedanken und Hochbilder des sittlichen Lebens so ganz und voll im Gemüthe lebten, wie bei Schiller, und zugleich die Kunst der Schilderung in so reichem Maaße vorhanden war. Er konnte diese Romanzen erst dichten, als er die Höhe künstlerischer Bildung gewonnen hatte, wo er ruhig und sicher das Objekt in seiner Besonderheit erfassen und unbeschadet der Anschaulichkeit und dichterischen Gegenständlichkeit es mit dem idealen Gehalte seines Geistes erfüllen konnte. Diese Romanzen waren recht eigentlich Absenker seiner dramatischen Meisterwerke; er konnte sich in diesen kleinen

Dramen von der Arbeit an den großen, in denen er seine Helden durch so viele bedingte und beschränkte Verhältnisse des örtlichen, zeitlichen, nationalen und socialen Lebens hindurchführen mußte, gewissermaßen erholen, indem er hier, große Gesinnung, Gefühls- und Willenskraft in einen Brennpunkt sammelnd, seine Helden als Menschen feierte, wie sie über die Schranken der Nationalität und des geschichtlichen Lebens sich erhebend nur auf ihr ideales sittliche Wesen sich stellen.

Nicht als ob Schiller seine Helden aus dem gesellschaftlichen, nationalen, historisch bestimmten Leben herausrisse! Tritt uns doch im „Handschuh", in dem „Kampf mit dem Drachen" das mittelalterliche Ritterthum, in den „Kranichen des Ibykus" die griechische Welt mit festbestimmten individuell lebendigen Zügen entgegen. Er nimmt in sein Bild keinen dem Charakter der Zeit, der Nationalität, der Individualität widersprechenden Zug auf, er giebt uns ganz die Sinnes- und Anschauungsweise der Zeit, so, daß E. Palleske versucht worden ist, Schillers Romanzen „historische Charakterbilder" zu nennen. Aber er behandelt seine der Geschichte und Sage entnommenen Stoffe mit aller Freiheit des Dramatikers, der, was nach Ort und Zeit aus einander liegt, in Eine Scene zusammendrängt, der von der Ueberlieferung wegnimmt oder mit seiner Phantasie ihr hinzufügt, was ihm gut dünkt, und wie es die Idee seines Stückes verlangt. Diese Idee geht aber stets auf die Humanität, wie sie im religiösen und sittlichen Bewußtsein des Menschen wurzelt und der Gattung angehört. Welcher Dionys in der „Bürgschaft" gemeint sei, wissen wir nicht und brauchen wir nicht zu wissen, nicht das geschichtliche Einzelwesen als solches soll uns vorgeführt werden, sondern der selbstsüchtige, menschenverachtende, an die Mächte des Herzens nicht glaubende Tyrann. Der Freund, welcher für Möros sein Leben zum Pfande setzt, ist nicht einmal mit Namen genannt.

Das hohe Ideal der Freundschaft aber, wie es im Verhältniß der beiden Freunde erscheint, ist ein gemeinsamer Zug der antik heidnischen und der modern christlichen Welt. Ebenso ist die Idee der rächenden Nemesis, wie sie in den „Kranichen des Ibykus" dargestellt ist, der bei allen Völkern sich findende, weil aus dem sittlichen Menschenwesen mit Nothwendigkeit hervorgehende religiöse Glaube an das Walten göttlicher Gerechtigkeit. Der Kampf des Rhodiser Ritters soll uns das Ritterthum in seiner sittlichen Größe charakterisiren, auf Grund der tapfersten Heldenthat noch ein höheres Ritterthum christlichen Geistes aufbauen, das uns erst die ganze menschliche Hoheit und Würde des Ritters enthüllt. Ob Schiller's „Graf von Habsburg" mit dem geschichtlichen Begründer des Habsburger Herrschergeschlechts in allen Einzelheiten übereinstimmt, thut der Romanze in ihrem poetischen Werthe so wenig Abbruch, als es der Tragödie „Wallenstein" den poetischen Werth nimmt, wenn wir finden, daß das historische Individuum in mancher Beziehung von dem dichterischen abweicht. Aus dem mittelalterlichen Kostüm, in welchem der „Gang nach dem Eisenhammer" gehalten ist, glänzt die ganze sittliche Schönheit unbedingter Diensttreue, gepaart mit naiver Frömmigkeit, die unbewußt das Rechte trifft und alle berechnende Arglist zu Schanden macht, hervor. Wenn der Graf in dem Zufall, daß der böse Robert sich selbst das Gericht bereitet hat, ein Gottesurtheil erkennt: so liegt das ganz in der Anschauungsweise damaliger Zeit; aber es klingt auch hier in unserer eigenen Brust der religiöse Ton an, das Allgemein-Menschliche, welches in der Ansicht liegt, daß das Böse sich selber vernichtet und alles in diesem Leben einer sittlichen Weltordnung dienen muß und nichts zufällig ist. Im „Ring des Polykrates" ist der „Neid der Götter" gegenüber menschlicher Größe und menschlichem Glück eine ganz antike und nationale Vorstellung, aber auch hier ist ein allgemein-menschliches und sittliches

Gefühl der Kern, welcher im Glauben der Hellenen enthalten ist, daß, wie der Mensch überhaupt zum Maßhalten bestimmt sei, auch im Leben des Einzelnen Glück und Unglück sich die Wage halten müsse, so daß es vermessen und frevelhaft sei, sich des eigenen Glücks zu rühmen.

Und wie jene zur Natur gewordene, unbewußte, aber voll im Herzen lebende Diensttreue und Frömmigkeit des Fridolin ein sittliches Ideal war, das den Dichter selber erwärmte, dem er von ganzem Herzen huldigte, mit welchem er sympathisirte: so sympathisirte er auch mit dem hellenischen Volksglauben, weil er in diesem sein eigenes Gefühl, seine eigene Anschauung der sittlichen Welt, ja seine eigene Lebenserfahrung wiederfand. Die Lehre, daß die menschliche Größe des Leidens bedarf, daß der Geist nur wahrhaft Geist ist, wenn er über die Leiden der Natur triumphirt, daß Alles, was das Individuum besitzt und festhalten will, nichtig ist — die hat ja der Philosoph und Dichter Schiller immer wieder und wieder verkündet, wie der Mensch Schiller schon früh mit Ungemach und Leiden aller Art kämpfen und schon in der Blüthe seiner Jahre mit dem Tode ringen mußte, und gerade in diesem unablässigen Ringen den Werth seines Geistes erprobte. Wofür sich ein Schiller nicht begeistern konnte, was nicht irgend eine Seite darbot, die in seinem Gefühle anklang, das hielt er auch nicht für werth, in einer Romanze oder Ballade besungen zu werden. Es war ihm Ernst mit dem, was er darstellte, und das Pathos, das in seiner Darstellung so mächtig waltet, kam nicht allein aus dem Stoff, sondern zugleich aus seinem Herzen*).

*) Julian Schmidt ist anderer Meinung. Im „Gang nach dem Eisenhammer" wie im „Ring des Polykrates" ist, wie er sagt, die sittliche Anschauung absurd, das Gottesurtheil unseren Begriffen nicht weniger entgegengesetzt als der Neid der Götter. Nach seiner Meinung hat Schiller die Mitwirkung Fridolins bei der Messe ironisch behandelt. „Freilich paßt dieser ironische Zug", fährt er fort, „wieder nicht zur Tendenz des Ganzen", und so können wir, schließt er seinen Passus — „bei dieser ausführlichen Beschreibung das Gefühl der Absurdität nicht unterdrücken." Viel schwerer möchte es aber fallen, bei solcher Kritik das Gefühl der Absurdität derselben zu unterdrücken.

Es ist das Absolute, die unbedingte Größe und Macht jenes religiösen Gefühles, das den König von Aegypten trieb, alle Gemeinschaft mit seinem reichen und glücklichen Gastfreunde aufzugeben, es ist die unbedingte Ergebenheit des Dieners, die ihn vom Tode rettet, die absolute Macht der Liebe, die den Taucher treibt, zum andern Male sich in den Abgrund des Meeres zu stürzen, und die andrerseits wieder in der Seele des Toggenburg jene unendliche Sehnsucht erzeugt, in welcher dem versagten Ideal gegenüber das ganze Leben reizlos wird und nur insoweit Werth behält, als es dem einen Gefühle dient — und so thut sich in allen diesen Romanzen eine Unendlichkeit des Geistes auf, vor welcher das Endliche und Sinnliche zusammenschrumpft, eine Schönheit des Erhabenen, in welcher der Idealist volle Genüge findet und der Dichter seine epische, lyrische und dramatische Kunst zusammenwirken lassen kann, um seine Ideale zugleich für unsere ästhetische Anschauung zu verkörpern und sie uns energisch zu Gemüthe zu führen.

Dieses „ins Gemüth führen" haben die Schiller'schen Romanzen ganz mit der Ballade gemein, weshalb der Dichter nicht mit bloßer Willkür die Mehrzahl derselben „Balladen" nannte; es geht durch die epische Darstellung eine affektvolle Erregtheit, ein lyrischer Schwung, wie ihn die geschichtliche Romanze (Rhapsodie) nicht kennt. Aber darin zeigt sich wieder der wesentliche Unterschied von der

Ballade, daß in ihnen das Gemüth nicht von der Empfindung gefangen genommen, sondern in und mit derselben gehoben und befreit wird. Denn auch im Leiden und in der Leidenschaft, welcher die Helden der Schillerschen Romanze anheim fallen, offenbart sich die sittliche Kraft und Hoheit des Ideales, um dessentwillen sie leiden.

Es möchte in dieser Hinsicht kaum einen schlagenderen Gegensatz geben als Göthe's „Fischer" und Schiller's „Taucher". In beiden Gedichten waltet die Leidenschaft, das Hingerissensein von einem mächtigen Antriebe; beide Jünglinge stürzen sich ins Wasser und kommen darin um. Aber in der Göthe'schen Ballade geht der Impuls vom Wasser, von der elementaren Macht einer Nixe aus, welche dämonisch das Gemüth erfaßt und so umstrickt, daß die Freiheit des Willens gänzlich schwindet und der Geist in die Nacht des Unbewußtseins versinkt. In der Schiller'schen Romanze aber geht der Impuls von einem König und einer Königstochter aus, und die schöne Jungfrau in vollem Liebreiz nicht bloß der leiblichen Schönheit, sondern des Seelenadels ist es, welche wider ihren Willen die Katastrophe herbeiführt. Denn sie räth von der Wiederholung des verderblichen Wagstücks ab. Und dieses Wagstück ist eine kühne That, keine willenlose Hingabe an die Naturmächte, kein Versinken und Verschwimmen in eine Stimmung, sondern der bewußte Kampf mit dem fürchterlichen Meeresstrudel, um hohe sittliche Güter, Ehre und Liebe zu gewinnen. Der edle Jüngling stürzt sich ins Wasser, nicht um Gott und Welt zu vergessen, sondern um wieder emporzustreben ans Tageslicht; er bietet der Naturgewalt Trotz, verliert auch in dem schrecklichen Wasserwirbel und vor den Ungeheuern der Tiefe die Besonnenheit nicht, nimmt vielmehr das Bewußtsein des vollsten Gegensatzes von Geist und Natur, von menschlichem Denken und Fühlen und blinder fühlloser Naturkraft mit in den Abgrund:

— und da hing ich und war mir's mit Grausen bewußt
von der menschlichen Hülfe so weit,
unter Larven die einzige fühlende Brust
allein in der gräßlichen Einsamkeit.

Das Wasser ladet ihn nicht sanft und schmeichlerisch ein, wie den Fischer, es zeigt sich ihm nicht in seinem reizendsten verlockendsten Zauber, sondern im Gegentheil in seiner furchtbarsten wildesten Gestalt, es weist ihn ab und schreckt ihn zurück. Und gerade da, wo er dem Tode ins Angesicht geschaut hat und die Schrecken des Abgrunds noch in allen seinen Gliedern beben, stürzt er sich noch einmal hinunter in den Strudel. Er wird da allerdings von einer starken übermächtigen Leidenschaft hingerissen — und in dieser Hinsicht greift diese erste der Schiller'schen Romanzen am meisten unter allen in die Ballade zurück —, aber er weiß, um was es sich handelt, er will das Werthvollste an das Höchste wagen. Er hat seine Kraft überschätzt und die Götter versucht, dafür muß er büßen, aber er hat zugleich seine Kräfte versucht und angestrengt bis aufs Aeußerste. Der Mensch muß seiner Schwachheit den Zoll entrichten, aber das Menschenherz erscheint in seinem Adel, denn die Liebe ist mächtiger als der Tod und tiefer als der Abgrund des Meeres.

Der „Taucher" war Schiller's Erstling in der Romanzenreihe; Göthe rückte vor mit dem nach einer indischen Legende gedichteten „der Gott und die Bajadere" und scherzte, daß Schiller seinen Helden ins Wasser, er dagegen sein Heldenpaar ins Feuer brachte. Beide nannten ihr Gedicht „Ballade", beide hatten sich in ihrer dichterischen Anschauungsweise genähert, und doch, wie grundverschieden tritt uns auch hier die Eigenthümlichkeit beider Dichter entgegen!

Göthe hatte im „Gott und die Bajadere" das Gebiet der nordischen Ballade verlassen und ein Bild indischer Sittlichkeit gezeichnet

mit der ganzen Feinheit, Zartheit und Innigkeit, mit welcher der Dichter sich in solche fremdartige Stoffe zu versetzen und sie durch geschickte Behandlung unserer Bildung und unserem Bewußtsein nahe zu bringen weiß. Der indische Gott kehrt unerkannt auf seiner Rundreise Abends bei einer Bajadere ein, die ihn, wie es ihr Stand mit sich bringt, mit Allem versorgt, was er wünscht, nur die getreue Sklavin des fremden Mannes sein will. Zu dem hingebenden Gehorsam gesellt sich aber bald die wirkliche Liebe des Herzens, denn die Gegenwart des Göttlichen bewährt die heiligende Kraft — „und sie weint zum ersten Male, sinkt zu seinen Füßen nieder“. Um ihre fernere Anhänglichkeit zu prüfen, stellt sich der Gott am anderen Morgen todt, das Mädchen klagt und trauert, als wäre ihr Gatte gestorben und läßt sich wie eine Wittwe nach indischer Sitte mit dem Leichnam des geliebten Mannes verbrennen.

Doch der Götter-Jüngling hebet
Aus der Flamme sich empor,
Und in seinen Armen schwebet
Die Geliebte mit hervor.

Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder;
Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit freudigen Armen zum Himmel empor.

Wegen seines ethischen Gehalts, des aufgeschlossenen sittlichen Lebens greift das Gedicht zur Romanze hinüber, und doch ist es keine Romanze zu nennen, denn es kommt zu keiner wirklichen That, zu keinem Kampf zwischen Natur und Geist, es ist schöne Sittlichkeit im unbewußten Drange des natürlichen Lebens; wir haben keine Handlung, sondern nur eine Scene, und so schön diese gezeichnet ist und so stark die Empfindung heraus klingt, kann sie doch das ihr zu

Grunde liegende Gefühl nicht vollkommen gegenständlich ausprägen (wie es die echte Ballade thut), sondern muß die lehrhafte Sentenz der Legende zu Hülfe nehmen; der Dichter tritt mit seiner Betrachtung und Erläuterung hervor. In dieser Lehre klingt zwar das christliche Dogma von der Reue und Buße an, aber der Himmel wird doch ganz heidnisch auf dem Wege der Natur gewonnen.

Ein bedeutsames Gegenstück zum „Gott und die Bajadere“ lieferte Schiller noch im gleichen Jahre in seiner Romanze „der Gang nach dem Eisenhammer“. Hier sind wir auf christlichem Boden. In der Gestalt des frommen Knechts erscheint auch das sittliche Leben als unbewußte schöne Natur, in welcher Pflicht und Neigung sich innigst durchdrungen haben; es heißt auch da:

Ist Gehorsam im Gemüthe,
Wird nicht fern die Liebe sein!

Der Gehorsam des Dieners ist von der Idealität verehrungsvoller Liebe durchdrungen, er ist zum Kultus geworden, der in schönstem Einklange steht mit dem demuthsvollen gottesfürchtigen Christensinn des Jünglings. Aber der große Unterschied besteht darin, daß die Liebe des Dieners zu seiner Herrin von vornherein eine ideale ist, sich nicht erst wie bei der Bajadere aus der Naturversunkenheit emporzuringen braucht, sondern von ihrer geistig-sittlichen Idealität ausgehend das reale Verhältniß des Dieners adelt.

So tritt uns auch hier wieder der durchgreifende Gegensatz zwischen Göthe dem Realisten und Schiller dem Idealisten entgegen; jener geht vom Aeußeren ins Innere, dieser vom Inneren ins Aeußere, jener hat seinen Standpunkt in der Natur, dieser im Geist. Hatte der realistische Mensch Göthe den großen Vortheil für den Dichter, in der natürlichen Welt heimisch zu sein und so überall das Besondere, Individuelle leichter erfassen und es in der Frische sinn-

licher Klarheit und Lebendigkeit darstellen zu können: so hatte Schiller als Idealist in seiner ewigen Jugend des Geistes, in seinem urkräftigen sittlich bewegten Willen, in der Reinheit und Hoheit seines Affektes, der sein Streben beflügelte, daß es sich hoch emporschwang über alle Verlockungen der Sinnlichkeit und jenen Naturzauber, von welchem der Realist so leicht Gefahr läuft umstrickt zu werden — auch für den Dichter den großen Vortheil, allen seinen Gedichten jene Jugendfrische und Idealität zu geben, jenen Adel sittlicher Begeisterung des weissagenden Dichters (vates), jenes Feuer und jenen Schwung, wodurch sie in der ganzen modernen Literatur einzig dastehen.

Es spiegelt sich in allen diesen Romanzen jene Harmonie der Kräfte, welche der Dichter selber nach schwereren aber glücklich bestandenen Kämpfen gewonnen hatte. Der Sturm und Drang der Jugendperiode ist überwunden, wir erblicken das milde, freundlich ernste, in selbstbewußter Schöpferkraft erhabene, vom gereiften Geiste durchleuchtete Antlitz des Dichters mit dem lieblich um die Lippen spielenden Lächeln kindlicher Unschuld. Die erhabene Größe, die uns entgegentritt, stößt uns nicht ab, sie zieht uns an und erhebt uns zugleich. Wir fühlen den vollen Pulsschlag sittlicher Gesundheit und Kraft. Trotz dem reichen Ideengehalt, dessen ganz bewußt zu werden erst dem späteren Alter gelingt, machen die Romanzen doch schon auf die jugendlichen Gemüther einen so vollen den ganzen Menschen ergreifenden Eindruck, weil diese „Ideen“ nicht abstrakt im Allgemeinen, sondern konkret im Besonderen zur lebendigsten Anschauung und durch diese wiederum zur innigsten Empfindung kommen. Nicht bloß der Inhalt, das Stoffliche, die Größe sittlicher Kraft und reiner Gesinnung, sondern zugleich die hochpoetische Erscheinung dieser Kraft, ihre unwiderstehlich fassende und fesselnde dramatische Entwickelung ist es, was die hier dargestellten Charaktere mit Flammenschrift in unser Herz

schreibt. Dieser reine Zusammenklang des ethischen und ästhetischen Lebens hat die Schiller'schen Romanzen dem deutschen Volke lieb und werth gemacht, dem Volke, welchem das bloße Virtuosenthum der „Dichterkünste“, das geistreiche Spiel mit Formen und Bildern und auch die nur künstlich nachgeahmte Einfachheit des Volksliedes nicht genügt, das vom bloßen Reiz des Aeußeren, vom Klang schöner Worte auf die Dauer sich nicht fesseln läßt, wenn ihm die Würde und Lauterkeit des Inneren, die sittliche Gediegenheit des Inhalts fehlt. Der Franzose läßt sich bestechen durch die pikante Phrase, der Italiener hat seine Lust am Klang des Wortes und kunstreicher Verschlingung des Verses — der Deutsche sucht und schätzt in der schönen Form die schöne Seele, er will im Dichter auch den Menschen lieben und ehren. Die Schiller'schen Romanzen glänzen auch, ja ganz besonders, durch die Macht und Pracht der Rede, es fehlt ihnen nicht die Musik der Sprache, der Vollklang des Wortes, nicht der scharf sich zuspitzende Satz und der schlagende Kontrast — und doch ist Alles nur der natürliche Ausdruck der von ihrem Gegenstande erfüllten und getragenen Begeisterung. Da ist kein „pathetischer Luxus“, wie Hillebrand vermeint und ein Kritiker es dem anderen nachgesprochen hat, keine „rhetorische Redseligkeit“, denn es ist kein Wort müßig und überflüssig, die Schilderung bei aller Ausführlichkeit doch streng für die Charakteristik des Helden bemessen, ein wesentlicher Bestandtheil des künstlerisch wohlerbaueten und abgerundeten Ganzen. Wenn Hillebrand von den Schiller'schen Romanzen behauptet: „sie treten bedeutend in die abstraktive Bewegung ein,“ so ist das eben so unbegründet als Götzinger's Vorwurf der „Dunkelheit“. Wenn irgendwo, so ist hier plastische Fülle, Klarheit der Zeichnung, Helligkeit des Kolorits. Was Göthe's Balladen anbelangt, haben wir schon früher darauf hingewiesen, wie in denen der späteren Periode die Reflexion überwiegt, die Plastik zurücktritt und in der Neigung zum Symboli-

siren sich die nachlassende Schöpferkraft offenbart. Dies läßt sich von keiner einzigen der Schiller'schen Romanzen sagen.

Wie man in der Kritik von einem Extrem in's andere geräth, zeigt sich in nicht erfreulicher Weise. Die Aesthetiker der Aufklärungsperiode des vorigen Jahrhunderts sahen verächtlich herab auf die dunkeln, rohgeformten Balladen und Romanzen der Volksdichtung; dann als Herder den Sinn für ihre tiefe Naturwahrheit und hohe poetische Schönheit geöffnet hatte, bildete sich wieder die Ansicht zum Glaubensartikel: nur dieses Dämmerlicht des Volksliedes sei schön, und das erzählende Lied der Kunstpoesie, um recht poetisch zu sein, müsse dies Helldunkel nachahmen. Die Dämmerung und der Mondschein ist schön, der volle glänzende Sonnentag aber auch. Ihm fehlen ja auch nicht die Schlagschatten und Uebergänge und mannigfaltigen Spiele des Lichts und der Farbe. Dies scheint eine so einfache ästhetische Wahrheit zu sein, und doch thut es Noth, wieder darauf hinzuweisen, und Köstlin hat in seiner Aesthetik (I S. 156) ganz wohl daran gethan, hervorzuheben, das auch das Helle und Klare, der scharfbestimmte Charakter und Umriß schön sei. Die eigenthümliche Schönheit des Volksliedes kann ohnehin von der Kunstdichtung nicht erreicht werden, sie soll aber auch keine Schranke bilden für die Formen der Kunstpoesie. Ein schöpferischer urkräftiger Dichtergeist schafft sich die ihm gemäßen Formen, er füllt nicht neuen Wein in alte Schläuche. Es wäre geradezu ein Fehler gewesen, hätte Schiller seine Romanzen in die Form der nordischen Ballade zwingen wollen. Darum ist es auch ganz verkehrt, die Göthe'schen Balladen, deren Pathos ein grundverschiedenes ist von dem, welches in den Schiller'schen Romanzen waltet, zum Maaßstab zu nehmen, um damit die Schiller'schen Balladen zu messen. Jene sind epische Lyrik, diese lyrisch-dramatische Epik, die als solche nicht zum Singen, sondern zum Deklamiren auffordert und im freien recitirenden Vortrage ihre ganze volle Schönheit

entfaltet*). So sehr sich Schiller freute, wenn sein Freund Körner oder Göthe's Freund Zelter seine Balladen in Musik setzten, so wenig ging er darauf aus, für den Gesang zu dichten. Das, worin der eigenthümliche Werth seiner Romanzen bestand, erkannte der Dichter selber nicht genug, sonst würde er gegen die Versuche sie zu komponiren protestirt haben. Die neuere Kritik könnte darob im Reinen sein, wenn sie überhaupt im Reinen wäre. Es zeugt von gänzlichem Mangel an Einsicht in den Kern der Sache, daß es noch immer Stimmen gibt, welche Schiller's Romanzen tadeln, daß sie keine sangbaren Lieder sind.

Der gebildetere Theil des Volkes übrigens, dessen Anschauung noch durch keine ästhetischen Schulformeln und Schablonen verwirrt und getrübt, dessen Zunge noch durch keinen ästhetischen haut-goût verdorben ist, fühlt das Gesunde, Natürliche, Ursprüngliche viel besser heraus, als unsere literarischen Feinschmecker vermeinen; er läßt sich zu nichts „überreden", durch keine „Rhetorik" blenden, wenn die vom Dichter angeschlagenen Saiten nicht in seinem eigenen Herzen erklingen und wiedertönen, und alles Gekünstelte in der Zusammensetzung oder in der Nachahmung fremdartiger Sprachformen ist ihm zuwider. Bei allem inneren Reichthum und aller Mannigfaltigkeit der Motive bewährt sich aber gerade darin die Kunst des Dichters in diesen Romanzen, daß selbst ein spröder Stoff so bewältigt ist, daß das Ganze wie ein Naturobjekt in einfacher Größe sich vor Augen stellt und darum um so leichter dem Gedächtniß, um so tiefer dem Herzen sich einprägt.

Wie es dem Meister Göthe gegeben war, von der Liebe als

*) Palleske hat sehr Recht zu sagen, daß es ein Gewinn sei, daß sich Schiller hier vom musikalischen Elemente entfernte und dem Worte seine Selbständigkeit eroberte.

Naturmacht in ihrem süßen verlockenden Zauber zu singen, und dem Meister Uhland, das geschichtliche, aus dem Dämmerlichte der Sage hervortretende Heldenthum in seiner ungebrochenen Gemüthsstärke kerngesund in naiver Frische und Thatkraft zu verherrlichen im einfachen Tone des Volksliedes: so war es dem Meister Schiller verliehen, das Heldenthum des sittlich bewegten Menschen in der Idealität seines Wesens zu verherrlichen, und zwar in der prachtvoll-energischen Form dramatischer Schilderung, die über die herkömmliche Erzählungsform des Volksliedes hinausgreifend der Kunstpoesie neue Bahnen brach.

Dies vermochte nur der größte dramatische Dichter unserer Nation, welcher vom sittlichen Ideal so begeistert, der Kunst der Schilderung in dramatischer Form in so hohem Grade mächtig war, als Schiller. Was es mit dieser dramatischen Energie auf sich hat, erkennt man am besten, wenn man mit Schiller's „Graf von Habsburg" die so schöne, künstlerisch abgerundete Romanze von Uhland, „Bertran de Born", vergleicht, welche die Macht des Gesanges doch nur episch zur Anschauung bringt, trotz dem voll angeschlagenen lyrischen Tone über die epische Ruhe und Gemessenheit nicht hinauskommt und der dramatisch fortreißenden Kraft entbehrt, jener Leidenschaft, deren Mangel den Dichter hinderte, ein bedeutender Dramatiker zu werden. Dieses Durchschlagende, Herzbezwingende (Göthe nannte es das Menschheitbezwingende) fehlt einer ganzen Reihe der Uhland'schen Romanzen, und deshalb werden sie nie populär werden wie Uhland's Lieder und Mähren (Rhapsodieen) oder wie Schiller's Romanzen, die das Volk in sein Herz geschlossen hat.

Der nicht geringste und nicht gering zu achtende Theil dieses „Volkes," unter welchem wir nicht die rohe Masse, sondern den geistig lebendigen nationalen Kern verstehen, in welchem von Gelehrsamkeit und Standesunterschieden unabhängig alle deutsche Kunst und Wissenschaft wurzelt, — ist aber die Jugend. Für sie, die für das sittliche

Ideal am meisten empfängliche, mit ungeschwächter Begeisterung sich ihm hingebende, bilden diese Gedichte, die ja auch in keinem Lesebuche fehlen, ein unschätzbares Gut, denn sie wirken auf Anschauung und Phantasie, auf Geist und Gemüth, auf Verstand und Willen zugleich. Sind die Uhland'schen Sagen-Romanzen ganz vorzüglich für die realistische Periode des Knaben-Alters vom 10. bis 12. Jahre geeignet, so die Schiller'schen Ideen-Romanzen ganz vorzüglich für die schon überwiegend idealistische Periode vom 13. bis 16. Jahre des zum Jüngling heranwachsenden Knaben und des zur Jungfrau sich entwickelnden Mädchens, und zwar — was von wenigen Gedichten unserer klassischen Literatur gesagt werden kann — für beide Geschlechter gleich ansprechend, bildend, genußreich; denn der Jüngling findet würdige Vorbilder für die Gesinnung und Thatkraft des Mannes und die Jungfrau würdige Gegenstände ihrer noch ganz idealen Liebe zu edler Männlichkeit, durchaus reine und kräftige Ideale, die sie ebensowohl vor phantastischer Uebertreibung, wie vor schwächlicher süßlicher Empfindelei, wie solche in unserer neuesten Lyrik nur zu oft zu Tage kommt, bewahren.

Die Schiller'schen Romanzen bedürfen weder eines gelehrten noch eines weitläufigen Kommentars, um verstanden zu werden; wohl aber kommt ihnen eine Erläuterung oder vielmehr Auslegung des in ihnen liegenden reichen Ideengehaltes zu statten, und von dem auch für das Bewußtsein aufgeschlossenen Inneren ausgehend wird dann auch um so besser die schöne Form, die kunstvolle und doch so einfach und durchsichtig sich darstellende Komposition verstanden und gewürdigt werden. Wird dieses Verständniß nicht durch ermüdende Gründlichkeit und pedantische Kleinigkeitskrämerei verleidet, dann wird es auch eine bis in das späteste Alter fortwirkende Liebe zu diesen Gedichten begründen, vor Allem aber jenes gedankenlose Ableiern, jenes hohle Pathos beim Lesen und Dekla-

miren, das so oft das feinere Ohr beleidigt und die ästhetische Wirkung beeinträchtigt, gründlich beseitigen. Diese Gedichte sind wie zum Deklamiren geschaffen, die Musik ist so sehr in die Rede selber übergegangen, daß sie die musikalische Begleitung nicht mehr brauchen, ja geradezu abweisen. Weil man aber die Jugend viel zu früh die Schiller'schen Romanzen lesen und hersagen läßt, früher, als ein tieferes Verständniß möglich ist, als das Pathos nicht blos im Gefühl, sondern auch im Geist einen Wiederhall findet — weil in den „Flegeljahren" wohl das kräftig ausgeprägte dramatische Leben der Handlung lebhaften Anklang findet, aber, sobald der Reiz der Neuheit vorüber ist, auch das Ernste wieder in's Komische gezogen wird: so ist es nicht zu verwundern, daß gerade durch die Schule die nachhaltige Wirkung der Schiller'schen Romanzen wieder beeinträchtigt wird, indem sie selbige zu früh überliefert oder in ungeeigneter Weise zu grammatischen und stylistischen Uebungen benutzt.

Der Mißbrauch hebt aber den Gebrauch nicht auf, und das Rechte wird sich mehr und mehr Bahn brechen. Es würde nicht bloß für die ästhetische, sondern auch für die sittliche und nationale Bildung eine empfindliche Lücke geben, für eine tiefer gehende Geistes- und Herzensbildung ein nicht wieder gut zu machender Fehler sein, wenn Schiller's Gedichte im Unterricht der deutschen Jugend keine Stelle finden würden. Das haben alle einsichtigen deutschgesinnten Erzieher und Schulmänner auch wohl erkannt und dem Dichter, der wie kein Anderer vor und nach ihm ein Lehrer und Bildner des deutschen Volkes (nicht eines Bruchtheiles vornehmer Geister) geworden ist, in den Herzen ihrer Zöglinge eine freundliche Stätte zu bereiten gestrebt, unbeirrt von dem frivolen Treiben jener negativen Kritiker, die, statt mit wahrhafter, der Eigenthümlichkeit und Größe unseres nationalsten Dichters gerecht werdender Kritik das liebevolle

Eingehen in den Geist und Kern Schiller's zu fördern, auf den Wegen der blasirten Gebrüder Schlegel gewandelt sind, aber auch schnell genug das Schicksal dieser Romantiker erfahren haben. Wie alle Meisterwerke überhaupt, werden auch Schiller's Romanzen insbesondere durch ihre positive Wirkung alle negative Kritik zu Schanden machen.

V.

Der Taucher.

---

1. „Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp',
Zu tauchen in diesen Schlund?
Einen goldenen Becher werf' ich hinab,
Verschlungen schon hat ihn der schwarze Mund.
Wer mir den Becher kann wieder zeigen,
Er mag ihn behalten, er sei sein eigen."

2. Der König spricht es und wirft von der Höh'
Der Klippe, die schroff und steil
Hinaushängt in die unendliche See,
Den Becher in den Charybde Geheul.
„Wer ist der Beherzte, ich frage wieder,
Zu tauchen in diese Tiefe nieder?"

3. Und die Ritter, die Knappen um ihn her
Vernehmen's und schweigen still,
Sehen hinab in das wilde Meer,
Und keiner den Becher gewinnen will.
Und der König zum dritten Mal wieder fraget:
„Ist keiner, der sich hinunter waget?"

4. Doch Alles noch stumm bleibt wie zuvor;
Und ein Edelknecht, sanft und keck,
Tritt aus der Knappen zagendem Chor,
Und den Gürtel wirft er, den Mantel weg,
Und alle die Männer umher und die Frauen
Auf den herrlichen Jüngling verwundert schauen.

5. Und wie er tritt an des Felsen Hang
Und blickt in den Schlund hinab,
Die Wasser, die sie hinunter schlang,
Die Charybde jetzt brüllend wiedergab.
Und wie mit des fernen Donners Getose
Entstürzen sie schäumend dem finstern Schooße.

6. Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt,
Und Fluth auf Fluth sich ohn' Ende drängt,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären.

7. Doch endlich, da legt sich die wilde Gewalt,
Und schwarz aus dem weißen Schaum
Klafft hinunter ein gähnender Spalt
Grundlos, als ging's in den Höllenraum;
Und reißend sieht man die brandenden Wogen
Hinab in den strudelnden Trichter gezogen.

8. Jetzt schnell, eh' die Brandung wiederkehrt,
Der Jüngling sich Gott befiehlt,
Und — ein Schrei des Entsetzens wird rings gehört —
Und schon hat ihn der Wirbel hinweggespült,
Und geheimnißvoll über dem kühnen Schwimmer
Schließt sich der Rachen; er zeigt sich nimmer.

9. Und stille wird's über dem Wasserschlund,
In der Tiefe nur brauset es hohl;
Und bebend hört man von Mund zu Mund:
„Hochherziger Jüngling, fahre wohl!“
Und hohler und hohler hört man's heulen,
Und es harrt noch mit bangem, mit schrecklichem Weilen.

10. „Und würfst du die Krone selber hinein
Und sprächst: Wer mir bringet die Kron',
Er soll sie tragen und König sein!
Mich gelüstet nicht nach dem theuren Lohn.
Was die heulende Tiefe da unten verhehle,
Das erzählt keine lebende glückliche Seele.

11. Wohl manches Fahrzeug, vom Strudel gefaßt,
Schoß jäh in die Tiefe hinab.
Doch zerschmettert nur rangen sich Kiel und Mast
Hervor aus dem Alles verschlingenden Grab.“
Und heller und heller, wie Sturmes Sausen,
Hört man's näher und immer näher brausen.

12. Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
Und zum Himmel spritzet der dampfende Gischt,
Und Well' auf Well' sich ohn' Ende drängt,
Und wie mit des fernen Donners Getose
Entstürzt es brüllend dem finstern Schooße.

13. Und sieh! aus dem finster fluthenden Schooß
Da hebet sich's schwanenweiß.
Und ein Arm und ein glänzender Nacken wird bloß,
Und es rudert mit Kraft und mit emsigem Fleiß;
Und er ist's, und hoch in seiner Linken
Schwingt er den Becher mit freudigem Winken.

14. Und athmete lang und athmete tief
Und begrüßte das himmlische Licht.
Mit Frohlocken es Einer dem Andern rief:
„Er lebt! Er ist da! Es behielt ihn nicht!
Aus dem Grab, aus der strudelnden Wasserhöhle
Hat der Brave gerettet die lebende Seele!“

15. Und er kommt, es umringt ihn die jubelnde Schaar,
Zu des Königs Füßen er sinkt,
Den Becher reicht er ihm knieend dar;
Und der König der lieblichen Tochter winkt,
Die füllt ihn mit funkelndem Wein bis zum Rande,
Und der Jüngling sich also zum König wandte:

16. „Lang lebe der König! Es freue sich,
Wer da athmet im rosigen Licht!
Da unten aber ist's fürchterlich,
Und der Mensch versuche die Götter nicht,
Und begehre nimmer und nimmer zu schauen,
Was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen.

17. Es riß mich hinunter blitzesschnell;
Da stürzt mir aus felsigem Schacht
Wildfluthend entgegen ein reißender Quell,
Mich packte des Doppelstroms wüthende Macht,
Und wie einen Kreisel mit schwindelndem Drehen
Trieb mich's um, ich konnte nicht widerstehen.

18. Da zeigte mir Gott, zu dem ich rief,
In der höchsten schrecklichen Noth,
Aus der Tiefe ragend ein Felsenriff,
Das erfaßt' ich behend und entrann dem Tod;
Und da hing auch der Becher an spitzen Korallen,
Sonst wär' er in's Bodenlose gefallen.

19. Denn unter mir lag's noch bergetief,
In purpurner Finsterniß da;
Und ob's hier dem Ohre gleich ewig schlief,
Das Auge mit Schaudern hinunter sah,
Wie's von Salamandern und Molchen und Drachen
Sich regt' in dem furchtbaren Höllenrachen.
20. Schwarz wimmelten da in grausem Gemisch,
Zu scheußlichen Klumpen geballt,
Der stachlichte Roche, der Klippenfisch,
Des Hammers gräuliche Ungestalt,
Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
Der entsetzliche Hay, des Meeres Hyäne.
21. Und da hing ich, und war mir's mit Grausen bewußt,
Von der menschlichen Hülfe so weit,
Unter Larven die einzige fühlende Brust,
Allein in der gräßlichen Einsamkeit,
Tief unter dem Schall der menschlichen Rede
Bei den Ungeheuern der traurigen Oede.
22. Und schaudernd dacht' ich's; da kroch's heran,
Regt hundert Gelenke zugleich,
Will schnappen nach mir; in des Schreckens Wahn
Laß ich los der Koralle umklammerten Zweig.
Gleich faßt mich der Strudel mit rasendem Toben,
Doch es war mir zum Heil, er riß mich nach oben."
23. Der König darob sich verwundert schier
Und spricht: „Der Becher ist dein,
Und diesen Ring noch bestimm' ich dir,
Geschmückt mit dem köstlichsten Edelgestein,
Versuchst du's noch einmal und bringst mir Kunde,
Was du sahst auf des Meeres tiefunterstem Grunde."

24. Das hörte die Tochter mit weichem Gefühl,
Und mit schmeichelndem Munde sie fleht:
„Laßt, Vater, genug sein das grausame Spiel!
Er hat Euch bestanden, was Keiner besteht;
Und könnt Ihr des Herzens Gelüste nicht zähmen,
So mögen die Ritter den Knappen beschämen."
25. Drauf der König greift nach dem Becher schnell,
In den Strudel ihn schleudert hinein:
„Und schaffst du den Becher mir wieder zur Stell'
So sollst du der trefflichste Ritter mir sein,
Und sollst sie als Ehegemahl heut' noch umarmen,
Die jetzt für dich bittet mit zartem Erbarmen."
26. Da ergreift's ihm die Seele mit Himmelsgewalt,
Und es blitzt aus den Augen ihm kühn;
Und er siehet erröthen die schöne Gestalt
Und sieht sie erbleichen und sinken hin;
Da treibt's ihn, den köstlichen Preis zu erwerben,
Und stürzt hinunter auf Leben und Sterben.
27. Wohl hört man die Brandung, wohl kehrt sie zurück,
Sie verkündigt der donnernde Schall;
Da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick:
Es kommen, es kommen die Wasser all',
Sie rauschen herauf, sie rauschen nieder,
Den Jüngling bringt keines wieder.

Da haben wir eine Erzählung, klar und lichtvoll, in aller Breite für unsere Anschauung sich auseinanderlegend, aber eine Erzählung, die nicht bloß die Thatsachen aneinander reiht und von ihnen berichtet, sondern sie vor unseren Augen sich entwickeln läßt, sie ganz auf dramatische Weise uns vorführt; und hinwiederum eine

Erzählung, die zugleich wie ein tief empfundenes Lied auf uns wirkt, jedoch nicht in schmelzender Schönheit, sondern in erhebender pathetischer Kraft. Wir haben einen Reichthum von Scenen und Akten, von Gefühlen und Gedanken, der sich in seiner Fülle vor uns ausbreitet, und doch wirkt das Ganze als Einheit, wie ein wohlgelungenes, in sich abgerundetes und darum leicht überschaubares Bild auf unsere Seele. Diesen harmonischen Eindruck wird Jeder erfahren, der sich unbefangen dem Gedichte hingibt. Aber auch wer mit kritischem Blicke den Bau der Romanze mustert, erkennt bald, wie jener vortheilhafte Eindruck auf der besten künstlerischen Komposition beruhet.

Gleich der Ballade, welche es liebt, das Vergangene in die Gegenwart zu rücken, führt uns auch unsere Balladen-Romanze durch die Rede des Königs allsogleich in die Mitte der Handlung und entfaltet zugleich die Scene. Der König steht auf dem Rande des schroff abfallenden Felsens, an welchem des Meeres Brandung schäumt und tobt und der seit dem frühesten Alterthum so berüchtigte Strudel der Charybdis (in der Meerenge von Messina, welche die Insel Sicilien von der italienischen Halbinsel trennt) seine Alles verschlingenden Wirbel dreht. Kein Ritter und kein Knappe mag sich den goldenen Becher und mit diesem die Ehre gewinnen; dreimal ertönt des Königs Ruf, und Alles bleibt still. Dieses zagende Schweigen bereitet trefflich das Hervortreten des Knappen vor, der kühn und bescheiden zugleich, wie es einem edeln Jünglinge ziemt, sich anschickt, den verhängnißvollen Sprung zu wagen. Nur die Jünglingsnatur in ihrer Federkraft, in ihrem vom Verstande noch nicht abgekühlten, von der Hoffnung des Gelingens beflügelten, für alles Außerordentliche begeisterten Muthe mag unternehmen, wovor der ältere besonnene Mann zurückschreckt. Und wie der Dichter das Hervortreten des Jünglings auf das Beste vorbereitet hat, so weiß er nun auch den

hohen Muth desselben in's hellste Licht zu stellen, denn nun erst, da der Kühne an den Rand der Klippe tritt, gibt uns Schiller die meisterhafte Schilderung des Strudels als das Ergebniß von der Anschauung des Tauchers, den die furchtbare Charybde zu höhnen, dem sie ein „Zurück!“ hinaufzudonnern scheint. Und mit dem gleichen künstlerischen Takte läßt der Dichter erst dann, nachdem der Jüngling, das Zurückweichen der Brandung benutzend, sich hinuntergestürzt hat und nun eine Pause in der Handlung eintreten muß, die Stimmen des versammelten Volkes kund werden, das dem hochherzigen Jüngling ein Fahrewohl! nachruft und das gefährliche Wagniß desselben zugleich noch mehr hervorhebt durch den Hinweis auf die von der Charybde verschlungenen Schiffe. Diese Stimme des Volks wirkt fast wie der Chor in der antiken Tragödie. Sie schließt sich auf's Beste den beiden ersten Akten an und bereitet den dritten Akt vor, indem sie die Heldenthat des auftauchenden Jünglings um so erfreulicher und ruhmwürdiger macht.

Die Erzählung von dem, was der Kühne gesehen und ausgestanden hat, bildet mit Recht den längsten Abschnitt; sie vereinigt die dramatische Lebendigkeit mit der epischen Ausführlichkeit — sie enthüllt uns die That des Helden und stellt sie uns plastisch vor Augen.

Die Handlung, welche unser Interesse so sehr zu steigern wußte, ist vollendet, der Becher gewonnen und unsere Theilnahme befriedigt. Aber sie wird plötzlich hoch und unendlich höher gespannt, denn nun erst wird der tragische Knoten geschürzt und der zweite Haupttheil beginnt.

Dieselbe genaue und ausführliche Schilderung des Abgrundes mit seinen Korallenriffen und Meerungeheuern, die alle Hörer so befriedigt und den König so ergötzt hat, sie steigert in höchstem Maße dessen schon anfangs in leidenschaftlicher Weise kund gegebene Neu- und Wißbegierde zur vollsten Leidenschaft, welche dem Drange, noch

mehr des Schauerlichen und Ungeheuerlichen zu erfahren, nicht mehr widerstehen kann und ihm Alles zu opfern bereit ist.

Den Preis der Ehre hat der Jüngling gewonnen, er braucht nicht sein Leben abermals auf's Spiel zu setzen, um diese sicher zu stellen; es bedarf eines viel stärkeren Motivs, des stärksten, das eine Jünglingsseele zum erneuten Wagniß hinzureißen vermag: das ist die Liebe, und zwar in ihrer idealsten Gestalt. Vortrefflich hat der Dichter diesen neuen mächtigsten Impuls schon angedeutet in der lieblichen Scene, die er unserem Blick eröffnet: — der Held, glücklich den finsteren Mächten des Abgrundes entronnen, dem Licht und der Menschenwelt zurückgegeben, überreicht knieend den goldenen Becher seinem Könige, der aber winkt der Tochter, die „füllt ihn mit funkelndem Wein bis zum Rande" und reicht ihn dem jungen Helden dar. Sie ist es, welche dem Jüngling die „süße Labe" kredenzt. Und weiter fleht sie mit zärtlichem Erbarmen den harten Vater an, das Leben des trefflichen Knappen, der mehr gewagt hat als alle Ritter, nicht so grausam auf's Spiel zu setzen. Ihre liebevollste Theilnahme hat sie schon dem Jüngling offenbart, aber erst da, wo sie selber zum Preise bestimmt wird, wo der freudige Schreck, den Wunsch, den sie bisher im Herzen verschlossen, erfüllt zu sehen, sie erröthen macht in jungfräulicher Scham, und im selben Moment der Gedanke an den fast unvermeidlichen Tod des Geliebten ihre Wangen erbleichen, ihr Bewußtsein schwinden macht — da erst bricht ihre Liebe in vollster Allgewalt hervor, und da erst wird dem edlen Jünglinge, was er nicht zu hoffen gewagt hatte, zur Gewißheit. Nun faßt es „seine Seele mit Himmelsgewalt"; wie hätte er nun sich feig zurückziehen und kleinmüthig verzichten und verzagen, wie hätte er, was er für die Ehre wagte, nicht für die Liebe doppelt wagen sollen! Galt es früher, nur aus dem Kreise der Knappen sich zu erheben, so gilt es nun, über alle Ritter erhoben dem Könige nahe des höchsten

Erdenglückes theilhaftig zu werden. Das plötzlich erneuete leidenschaftliche Andringen des Königs, die Vereinigung des Reizes der Ehre mit dem der Liebe und der Anblick der für ihn erbleichenden und hinsinkenden Jungfrau — das Alles in Einem Augenblick auf sein Gemüth eindringend mußte alle Todesfurcht, alle weitere Ueberlegung zurückdrängen, schnell wie der Blitz zur kühnsten That ihn entflammen. Er wartet gar nicht mehr ab, ob und wie die Brandung zurückweicht — wie hätte auch jetzt sein nur von Einem Gedanken und Einem Gefühl ergriffenes Herz die ruhige Beobachtung des günstigen Momentes zugelassen! — er „stürzt sich hinunter auf Leben und Sterben." Von der mächtigsten Leidenschaft ergriffen hat er vergessen, wie er es nur einem Zufalle zu danken hatte, daß er das erste Male sich retten konnte, hat er vergessen, daß er selber es warnend dem Könige zugerufen, es sei nicht wohlgethan, die Gottheit zu versuchen.

So konnte das Ende kein anderes sein, als dieses traurige, das uns die Schlußstrophe verkündigt, die uns bloß die mit dem Blicke der Liebe über den Felsen gebeugte, wie eine lichte Engelsgestalt über dem finsteren tosenden Abgrunde ruhende Jungfrau zeigt, wie sie vergebens des wiederkehrenden Jünglings harrt. Ihr Bild ist der versöhnende Wohllaut in den Schreckenstönen der Brandung, das Gedicht läßt einen wohlthuenden klaren befriedigenden Eindruck in unserem Gemüthe zurück, denn wir müssen den Jüngling fast glücklich preisen, der in der Blüthe seiner Kraft und seiner Gefühle sein Leben dahingegeben hat im Hinblick auf ein solches Wesen. Ist auch die bewußte Heldenthat umgeschlagen in ein leidenschaftliches Hingerissensein, und hat auch dieses einen Schatten geworfen auf das Lichtbild des jungen Helden: so erhebt uns dennoch das ideale Menschenwesen, das in beiden, dem Jüngling und der Jungfrau, erscheint.

Wir können die ganze Romanze in zwei Haupttheile zerlegen: die erste That des Tauchers und ihre Motivirung — die zweite That des Tauchers und ihre Motivirung. Der zweite Theil ist aber dem ersten nicht bloß äußerlich angereihet, sondern — wie bereits angedeutet — innerlich aus dem ersten hervorgegangen, zur tragischen Höhe empor gewachsen. Wie in der Tragödie können wir auch hier fünf Akte unterscheiden:

I. V. 1—3:	Der Aufruf des Königs an die Ritter und Knappen,	A
II. V. 4—8:	Hervortreten des Knappen und sein Wagniß,	
V. 9—12:	Die Aeußerungen des Volks — Zwischenakt,	
III. V. 13—22:	Berichterstattung des Geretteten — Mitte des Ganzen. (Nun der Umschwung, die Peripetie:)	B
IV. V. 23—26:	Was den Jüngling zur Wiederholung des Sprunges treibt,	
V. V. 27:	Das unglückliche Ende.	

A endigt und B beginnt in III, denn gerade die wundervolle Erzählung des Tauchers ist es, welche den leidenschaftlichen Wunsch des Königs so aufstachelt.

Bemerken Sie nun die weise Oekonomie des Dichters, wie er durch richtige Vertheilung der Länge der Akte auch den Affekt angemessen vertheilt, den er durch den Aufbau seines Gedichtes beim Leser und Hörer erregt. Die drei ersten Akte nehmen progressiv zu; I hat 3 Strophen, II schon 5, III 10; die beiden letzten gehen rasch zu Ende, haben zusammen bloß 5 Strophen. Im III. Akte, der die Mitte bildet und die That vom Helden selber erzählen läßt, können wir am längsten verweilen, weil hier überwiegend unsere Anschauung in Anspruch genommen wird. Der drei Mal sich

wiederholende Ruf des Königs, dann das Hervortreten des Jünglings und sein kühner Sprung spannen in immer steigendem crescendo unser Interesse am Fortgange der Handlung; die theilnehmenden Reden des Volkes halten es, ja setzen die Steigerung fort, bis der Taucher zurückkehrt und nun selbst seine Erlebnisse berichtet, so daß die Erzählung in starkem gewaltigen Tone dahin rollt. Aber das Tempo beschleunigt sich, sobald der Bericht geendet ist und aus dem forte entwickelt sich ein fortissimo der Spannung, die eben wegen ihrer Steigerung nicht mehr lange dauern kann, denn der Höhenpunkt jedes Affektes ist kurz, so daß also der vierte Akt, obwohl in ihm drei Personen: der König, der Knappe, die Jungfrau — handelnd auftreten, nur 4 Strophen hat, bis im plötzlichen decrescendo die einzige letzte Strophe uns von der Anspannung befreit.

Auch das Metrum ist sehr glücklich gewählt; es hat keine streng abgemessenen Versfüße, sondern nur 4 Hebungen (in der zweiten Verszeile nur 3), welche die Freiheit des Volksliedes gestatten, je nach dem Inhalt auch mit Kürzen und Längen zu wechseln, sie zu häufen oder zu mindern, während der Rhythmus im Ganzen unverändert bleibt. Die vier ersten Verszeilen jeder Strophe fallen schroff im männlichen Reim ab, die beiden letzten klingen im weicheren weiblichen Reime aus, so daß auch hierin Balladen- und Romanzenform sich mischen. Die steigende Bewegung im jambisch-anapästischen Gange würde bei der Länge des Gedichtes ermüdend geworden sein, wenn nicht am Ende der Strophe die Spannung doch wieder eine Beruhigung gefunden hätte. So zeigt Schiller auch im Metrum, wie scharf er die Kontraste hinzustellen, und wie gut er sie wieder auszugleichen weiß. Da, wo es heißt:

◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ –
Und es wallet und siedet und brauset und zischt

springen lauter Anapäste, denn da ist das flüssige Element in seiner

rastlos wirbelnden Bewegung dargestellt. Hingegen beginnt da, wo der klaffende Spalt der Tiefe geschildert wird, der Vers plötzlich ohne Auftakt mit einer einzigen Länge

Klafft hinunter ein gähnender Spalt

als sollten wir den Ruck und Riß selber mit empfinden, wie in der 4. Strophe das plötzliche, überraschende Hervortreten des Jünglings gleichfalls mit der Länge beginnt, so daß sich das anapästische Versmaaß in das daktylische verwandelt:

Tritt aus der Knappen zagendem Chor

Und wie schön wirken die Daktylen, wo die Freude jubelt und frohlockt

— und hoch in seiner Linken
Schwinkt er den | Becher mit | freudigem | Winken!

Am Schluß der letzten Strophe, da alle Bewegung im traurigen Ende der ganzen Handlnng erstarrt, folgen die Akzente hart aufeinander:

Den Jüngling bringt keines wieder.

Wie die Ballade alle musikalischen Mittel der Sprache aufbietet, den Endreim, den Stabreim (die Alliteration), den Gleichklang sich wiederholender Worte mit dem Tonfall und Sylbenmaaß zusammenwirken läßt, um das Naturleben, das sie schildert, auch unserer Empfindung gegenwärtig zu machen: so ist auch Schiller's Balladen = Romanze durch ihre Tonwirkung ausgezeichnet, denn es gilt auch bei ihr, die Schrecken des Meerungeheuers Charybdis unserem Gefühl eindringlich zu machen. Wie ist schon die Wiederholung des **h**: Und **h**ohler und **h**ohler **h**ört mans **h**eulen! — so höchst

wirksam! Wir hören es, empfinden es als lebendige Gegenwart! Wir werden durch das schnell sich wiederholende „und“ selbst mit aufgeregt, in die Spannung der Scene hineingerissen, so daß Anschauung und Empfindung immer zu gleicher Zeit thätig sind:

Und sieh! aus dem finster fluthenden Schooß
Da hebt sich's schwanenweiß.
Und ein Arm und ein glänzender Nacken wird bloß,
Und es rudert mit Kraft und mit emsigen Fleiß;
Und er ist's! und hoch in seiner Linken
Schwingt er den Becher mit freudigem Winken.

Das unbestimmte „es“ — der Dichter hat es im Ganzen 22 Mal angewandt — dient ganz vortrefflich, um uns in der Spannung zu erhalten, indem das Anschauliche wie ein Unbekanntes, Geheimnißvolles sich erst entwickelt, nicht gleich auf ein Mal hervortritt und so neben der Anschauung auch der Phantasie vollsten Spielraum läßt, sich das Subjekt zu ergänzen. Und was könnte zugleich malerischer sein, als das Hervordringen des weißen Armes und Nackens aus der „finstern“ Fluth, auf welcher der Blick Aller mit sehnsüchtigem Bangen geruhet, und die ihnen nur die rückkehrende schreckliche Brandung gezeigt hatte! Diese hochaufzischende und brüllend wiederkehrende Fluth reißt den Taucher empor, und so ist die Wiederholung der drastischen Schilderung des Strudels hier doppelt wirksam.

Noch ergreifender wirkt das unbestimmte „es“ in der Schilderung des Meerpolypen:

Und schaudernd dacht' ich's da kroch's heran,
Regte hundert Gelenke zugleich,
Will schnappen nach mir ꝛc.

Die Erhabenheit des Unheimlichen, Ungeheuerlichen, Außerordent-

lichen, das ebenso dem Fassungs= wie dem Widerstandsvermögen des Menschen unendlich überlegen ist, hat da den schönsten, man möchte sagen einen furchtbar=prächtigen Ausdruck gefunden.

Welche Fülle von Naturlauten aber und welche malerische Kraft unsere Muttersprache besitzt, das zeigt uns der Dichter in seiner meisterhaften Schilderung des Meerstrudels, bei der es uns ist, als tobte der Wirbel vor unseren Augen und Ohren, als peitschte und spritzte er seine Wasser an uns selber hinauf. Zugleich offenbart uns hier, wie in seinen Romanzen überhaupt, der Dichter auf das Schönste seine schöpferisch bildende, wahrhaft plastische Kraft der Phantasie, die schon aus Fragmenten der Anschauung ein lebensvolles Ganze zu schaffen weiß. Schiller hatte nie das Meer, nicht einmal einen großen Wasserfall gesehen, sondern das Phänomen des Strudels nur an einem Mühlgraben studirt. Zum Muster diente ihm jedoch die klassische Schilderung, welche Homer im 12. Buche der Odyssee von der Charybde gibt, und die in der Uebersetzung von Voß also lautet:

Jetzo steuerten wir angstvoll in den engenden Meerschlund,
Denn hier drohete Scylla und dort die grause Charybdis,
Fürchterlich jetzt einschlürfend die salzige Woge des Meeres.
Wann sie die Wog' ausbrach, wie ein Kessel auf flammendem Feuer
Tobte sie ganz aufbrausend mit trübem Gemisch, und empor flog
Weißer Schaum, die Gipfel der Felshöhn beide bespritzend;
Wann sie darauf einschlürfte die salzige Woge des Meeres,
Senkte sich ganz inwendig ihr trübes Gemisch, und umher scholl
Graulich der Fels vom Getös und tief aufblickte der Abgrund
Schwarz von Schlamm und Morast; und es faßte sie bleiches Entsetzen.

Bei Schiller tritt das Anprallen und Ineinanderwogen und furchtbare Toben des Elements noch viel anschaulicher und lebendiger hervor, als im Homerischen Gedicht, das seine epische Ruhe auch

noch in dieser Schilderung bewahrt. In Schiller's Romanzen geht die dramatische Bewegtheit des Gedichtes auch auf die Schilderung der Natur=Scenerie über, denn diese ist ein wesentlicher Bestandtheil der Handlung; sie fordert nicht bloß den Muth und die Thatkraft des Menschen heraus, sondern muß auch überwunden werden. Nicht bloß durch den Strudel oder bei ihm vorbei zu schiffen, sondern persönlich mit ihm Bekanntschaft zu machen, in seinen Rachen sich hineinzustürzen, war ja die Aufgabe des Tauchers, und das Erkunden der Tiefe gehörte recht eigentlich zu seiner Heldenthat. Daher läßt ihn auch der Dichter so genau die schrecklichen Bewohner des Meeres beschreiben, da im scharfen unbefangenen Blick des von allen Todesschrecken des Abgrundes Umringten das freie Bewußtsein des Menschen gegenüber der überwältigenden Naturmacht gefeiert wird. Je lebendiger und eindringlicher die Schilderung der Natur in ihrer furchtbaren Größe, vor welcher alle leibliche Kraft des Menschen in ihrer Nichtigkeit erscheint, desto höher und herrlicher erhebt sich der Menschengeist in der Kraft seines Bewußtseins und Willens, wenn er ihr die Spitze bietet. Beim Anblick des vielarmigen Polypen, der seine Arme nach ihm ausstreckt, kann sich der so kühne Jüngling auch nicht des Grausens erwehren, aber das Bewußtsein verläßt ihn keinen Augenblick; hatte er doch in der schrecklichsten Noth, da ihn der Wirbel widerstandslos nach unten riß, noch seine Seele zu Gott erhoben. Das ist ein feiner Zug, mit welchem der Dichter uns seinen Helden erst recht als „hochherzig" hinstellt, denn er enthüllt uns völlig das ideale Wesen der Hochherzigkeit, die zuletzt immer im Religiösen wurzelt, er zeigt uns den Muth nicht bloß als physische Kraft, sondern als sittliche Macht.

Den *hochherzigen Jüngling* ins hellste Licht zu stellen, darauf arbeitet Alles im Gedichte hin, und der Dichter weiß ihn unserem Herzen so nahe zu bringen, daß wir gar nicht daran denken,

daß es doch historisch nicht zu rechtfertigen sei, wenn ein König den Rittern zumuthet, sich in einen Meeresstrudel zu stürzen und Taucherdienste zu versehen. Die Ritter sind aber nur die Folie für den jungen Knappen, bleiben im Hintergrunde, um desto strahlender die Heldengestalt des Jünglings hervortreten zu lassen, der kühneren Muth hat als die Männer, und der im Moment, wo die Liebe der Preis ist, um welchen er kämpfen soll, auch ganz und voll jenen ritterlichen Sinn offenbart, der das Leben an die Liebe wagt. Der Kampf mit der Naturmacht, mochte sie sein welche sie immer wollte, wenn es die Ehre und Liebe galt, lag ganz im Geiste des Ritterthums. Läßt doch das ganz naive altfranzösische Gedicht, welches Uhland in seiner Romanze „die Königstochter" wiedergegeben hat, gleichfalls einen Ritter ins Meer tauchen, um den Ring der Königstochter heraufzuholen. Freilich wird hier das Wagstück von der Dame selber veranlaßt, und in dieser Hinsicht ist das — übrigens fast zu naive — alte Gedicht im Vortheil vor der Romanze Schiller's*). Wir fragen auch

*) Zum Vergleich möge die altfranzösische Romanze hier stehen:

Die Königstochter.

Des Königs von Spanien Tochter
Ein Gewerb zu lernen begann,
Sie wollte wohl lernen nähen,
Waschen und nähn fortan.

Und bei dem ersten Hemde,
Das sie sollte gewaschen han,
Den Ring von ihrer weißen Hand
Hat in's Meer sie fallen lan.

Sie war ein zartes Fräulein,
Zu weinen sie begann,
Da zog des Wegs vorüber
Ein Ritter lobesan.

nicht: Wie kann ein König so grausam sein, einen Edelknaben, der so herrlich seinem Willen Genüge gethan hat, zum zweiten Mal ins Verderben zu jagen? — so wenig als wir in Shakespers „König Lear" fragen, wie es nur möglich sei, daß ein Vater, der doch seine drei Töchter schon lange kennen mußte, von einer einzigen Aeußerung derselben, nämlich zu sagen, wie sehr sie ihn lieben, das Schicksal derselben abhängig macht. So abenteuerlich die Fabel ist, so psychologisch wahr und prägnant ist doch dieser Auftritt in der Shakesperschen Tragödie, denn sie zeigt uns den alten launischen leidenschaftlich in einem Einfall sich versteifenden König, der gewohnt ist, seinen Launen unbedingt sich hinzugeben. Und so braucht auch Schiller die zur Leidenschaft gewordene Neu- und Wißbegier des Königs nicht erst noch besonders zu motiviren, wir schauen sie ja lebendig thätig

„Wenn ich ihn wiederbringe,
Was gibt die Schöne dann? —
„Einen Kuß von meinem Munde
Ich nicht versagen kann."

Der Ritter sich entkleidet,
Er taucht in's Meer wohl an,
Und bei dem ersten Tauchen
Er nichts entdecken kann.

Und bei dem zweiten Tauchen
Da blinkt der Ring heran,
Und bei dem dritten Tauchen
Ist ertrunken der Rittersmann.

Sie war ein zartes Fräulein,
Zu weinen sie begann.
Sie ging zu ihrem Vater:
„Will kein Gewerb fortan!"

an, und die schauerlich=reizvolle Erzählung des Tauchers von dem, was er in der Tiefe erkundet hat, ist Grund genug, die Neugier des Königs noch mehr aufzustacheln, denn die Eßlust kommt mit dem Essen. Die Leidenschaft des Königs ist eine egoistische, die nur den augenblicklichen Kitzel zum Zweck hat, und darum eine rohe, unedle. Und gerade dieser Gegensatz zum liebevollen zarten Erbarmen der Tochter einerseits und zur edlen Leidenschaft des Knappen andrerseits gibt dem Gedichte, das wie ein Drama mannigfaltige Motive ineinander schlingt, die reizvollste Fülle.

Die historische Romanze, welche realistisch verfährt, muß vor Allem der Sage und Geschichte, die sie ja fortpflanzen will, treu bleiben; sie stellt uns die That als solche in ihrem historischen Körper vor die Anschauung und überläßt es uns, von dem Aeußeren in das Innere, aus dem sie entsprungen, zurückzugehen. Die idealistische Romanze schildert uns auch die That, aber es ist ihr nicht um diese als solche, sondern um die Gesinnung zu thun, aus der sie hervorgegangen ist; sie als eine aus dem Inneren, aus dem sittlichen Gefühl des Helden mit Nothwendigkeit hervorgegangene darzustellen, das ist die Kunst, und diese hat Schiller mit höchster Meisterschaft entfaltet.

Seiner Romanze liegt eine wirkliche Geschichte, nämlich die des berühmten sicilianischen Tauchers Pesce=Cola, d. h. Nikolaus der Fisch — zu Grunde, der sich unter einem König Friedrich von Sicilien aus dem Hause Aragonien (es ist ungewiß ob es Friedrich I. † 1336 oder dessen Enkel Friedrich II. † 1377 war) hervorthat. Schiller benutzte eine Novelle, die jedenfalls nach Athanasius Kircher's „unterirdischer Welt" (Bd. 2, 15) gearbeitet war, wo berichtet wird, daß Pescecola schon als Knabe im Schwimmen sich Jedem überlegen zeigte, daß er tagelang im Meere sich herumtrieb, von rohen Fischen sich nährte und mit Aufsuchung von Austern und Korallen seinen Lebens=

unterhalt gewann. Einigemal fanden ihn die Ruderschiffer mitten in den schäumenden sturmgepeitschten Wellen an der Küste von Kalabrien, sie hielten ihn erst für ein Seeungeheuer, als sie ihn aber erkannten, nahmen sie ihn in's Schiff. Nachdem er sich durch eine gute Mahlzeit gestärkt, sagte er den Schiffern Lebewohl und warf sich wieder in's Meer. Als nun der König von Sicilien nach Messina kam, war er ebenso gespannt auf die Wunder der nahen Charybde, von der er schon so viel gehört hatte, wie auf den merkwürdigen Taucher, von dem man ihm ebensoviel Unerhörtes gesagt. Er beschloß, durch diesen die Charybde erforschen zu lassen, zog mit seinem Gefolge hinaus und gebot dem Taucher, sich in den Strudel hinabzulassen. Da aber diesem die Gefahren eines solchen Unternehmens wohl bekannt waren, weigerte er sich anfangs; der König, um ihn anzufeuern, ließ eine goldne Schaale hinunterwerfen mit dem Versprechen, sie solle sein Eigenthum sein, wenn er sie wieder heraufbrächte. Nikolaus, durch das Gold gereizt, stürzte sich mitten in den Strudel und blieb fast drei Viertelstunden unsichtbar, während welcher Zeit der König und alle Umstehenden seiner Rückkunft mit großer Sehnsucht harrten. Endlich ward er durch den Strudel wieder empor getrieben, hielt die goldne Schaale triumphirend in die Höhe und ward in den Palast des Königs geführt, wo er von seiner übermäßigen Anstrengung sich erholen und durch Speise und Trank sich erquicken konnte. Darauf mußte er berichten, was er auf dem Grunde des Meeres geschauet. Er hub also an: „Gnädigster König, deinen Befehl habe ich vollführt. Hätte ich aber früher gewußt, was ich nun erfahren, nimmer, und hättest du mir auch die Hälfte deines Königreichs versprochen, nimmer würde ich dir gehorcht haben. Ich meinte, es sei Verwegenheit, dem Befehle des Königs nicht zu gehorchen, und stürzte mich nur in desto größere." Und nun schilderte er erstens die unwiderstehliche Macht des aus den unteren Felsen=

klüften hervorbrausenden Stromes, dessen Gewalt Keiner widerstehen könne; zweitens die Menge der entgegenstehenden Felsenklippen; drittens das erschreckliche Brausen des Wirbels, das einen Menschen völlig betäuben könne; viertens das Gewimmel der ungeheuren Polypen. „Ich habe einen gesehen, dessen Rumpf war größer als ein Mensch, seine Fangarme waren zehn Fuß lang, und hätten sie mich gefaßt, die bloße Umschlingung würde mich getödtet haben"*). Von den „Fischhunden" (er meinte die Haifische) erzählte er, wie sie in den Felsgrotten hausten, Rachen mit dreifacher Zahnreihe besetzt aufsperrten und Alles zermalmten. Durch den Drang eines Stromes sei er in eine Felshöhlung gerathen, und da habe er auch die goldene Schaale gefunden. Das Meer sei aber noch so tief in kimmerischer**) Finsterniß vor ihm gelegen, daß, wäre die Schaale auf den Grund gesunken, er keine Hoffnung gehabt hätte, sie wieder zu bekommen. Auf die Frage, ob er Muth genug habe, noch einmal die Tiefe der Charybde zu erforschen, antwortete er: Nein! Doch siegte zuletzt ein hinabgeworfener Beutel voll Geld und eine kostbare Schaale, die ihm nachgesendet wurde. Er stürzte sich abermals in den Strudel, kehrte aber nicht mehr zurück.

Aus diesem gemeinen, bloß um Gold und Geld sich abmühenden Taucher hat nun der Dichter einen idealen Taucher geschaffen, einen edeln Jüngling, der würdig ist, den höchsten Preis zu erwerben. Es würde schon eine treffliche Romanze gegeben haben, wenn der Dichter

*) Der im Mittelmeer lebende, zu den Kopffüßern, einer Ordnung der Weichthiere gehörende Achtfuß (Octonus vulgaris) hat Arme, die sechsmal länger sind als der Körper, welcher 2' lang wird; er ist der Polyp der Alten, die seinen Armen eine Länge von 30' gaben.

**) Die Kimmerier waren ein mythisches Volk am äußersten Ende des Oceans, wohin die Sonne nie schien. Dort war auch der Eingang zur Unterwelt, wohin Odysseus fuhr.

mit der gelungenen Heldenthat geschlossen und seinem Helden bloß den Lohn zuertheilt hätte, daß die liebliche Königstochter ihm den Pokal, den Preis der Ehre, mit Wein gefüllt, darreicht. Aber dem dramatischen Schiller genügte das nicht; er verschmolz mit dem edlen Motiv der Ehre ein noch begeisterungsvolleres, die Liebe, und stellte diesen sittlichen Antrieben wiederum eine noch höhere Idee, die religiöse Weltanschauung entgegen, welche Maaß zu halten gebietet in Allem, welche warnt, die Gottheit nicht zu versuchen und den Schleier nicht hinwegzureißen von dem, was sie dem menschlichen Auge verbergen will. Indem der Jüngling durch die edelste Leidenschaft zwar, aber doch durch Leidenschaft, sich zum Ungeheuerlichen fortreißen läßt, kämpft er nicht bloß gegen die Uebermacht der Natur, sondern wider Gottes Ordnung, und die sittliche Hoheit muß die Schranken ihrer Endlichkeit und Einseitigkeit erfahren. So gibt uns der Dichter nicht mehr bloß ein Drama im Kleinen, sondern eine Tragödie, in den engsten Raum gefaßt, und seine Romanze erhält nicht bloß mehr Reichthum, sondern auch mehr Tiefe. Es klingt die religiöse Stimme bedeutsam schon aus der Betrachtung des Volkes heraus:

Was die heulende Tiefe da unten verhehle,
Das erzählt keine lebende glückliche Seele.

und der Jüngling, dessen religiösen Sinn der Dichter so schön hervorgehoben hat — denn er befiehlt sich Gott, bevor er sich in den Strudel stürzt, und hat noch in der Tiefe einen betenden Aufblick gen Himmel gesandt — bricht, nachdem er sich emporgearbeitet und glücklich gerettet hat, vor dem Könige zuerst und vor Allem in die Worte aus, deren Wahrheit er nun selber erfahren hat und welche ganz besonders dem Könige gelten, der in seiner Neu- und Wißbegier keine Grenzen anerkennen will:

— es freue sich,
Wer da athmet im rosigen Licht!
Da unten aber ist's fürchterlich,
Und der Mensch versuche die Götter nicht,
Und begehre nimmer und nimmer zu schauen,
Was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen.

Daß Schiller hier auf ein Mal von „Göttern" redet, ist gewiß nicht aus Unbedachtsamkeit, sondern des energischeren Ausdrucks willen geschehen, da das Abstraktum „Gottheit", das auch wohl in den Versfuß gepaßt hätte, zu matt gewesen wäre. In dem Schwunge der ganzen Handlung und Rede nehmen wir keinen Anstoß daran; wir fühlen ja, Dank der siegreichen Phantasie des Dichters! ganz mit dem zur sonnigen Oberwelt zurückgekehrten Taucher die Wonne des Lichtes, das dem aus der Finsterniß der Tiefe Hervorgekommenen in rosiger Farbe erscheint; wir fühlen in seiner Freude am Oben den ganzen Gegensatz zum Unten, das die göttliche Ordnung (gleichviel, ob sie in der Einheit oder Mehrheit genannt ist) außer dem Bereich menschlichen Wirkens und Lebens gestellt hat.

Der König, der in seiner Laune und Leidenschaft solchem Gedanken und Gefühl ganz verschlossen bleibt, wird für den Jüngling zum verhängnißvollen Dämon; aber daß nun dieser, was er selbst so lebendig empfunden und so entschieden ausgesprochen hat, selber vergißt im Affekt seiner Leidenschaft, das ist die tiefe Tragik des Stückes, dessen Grundgedanke kein anderer ist als dieser. Selbst die aus den edelsten Motiven der Ehre und Liebe hervorgegangene Heldenthat schlägt zum Verderben des Kühnen aus, wenn er von der Leidenschaft hingerissen das Maaß überschreitet und die Gottheit versucht.

Ueber den „Taucher" äußerte Göthe seine vollste Zufriedenheit, und als er bald nachher auf seiner Schweizerreise an den Rheinfall von Schaffhausen kam, schrieb er dem Freunde nach Jena, wie trefflich sich die Schilderung des Meerstrudels auch da bewährt habe. Zwei Jahre später, in einem Briefe aus Weimar, unterläßt er nicht, zu bemerken: „Ich habe bei dieser Gelegenheit (dem Zusammenschreiben der Göthe'schen Gedichte) Ihren Taucher wieder gelesen, der mir wieder außerordentlich wohl und, wie mich sogar dünkt, besser als jemals gefallen hat."

Körner, dem Schiller seine Gedichte immer zuerst mittheilte — er bildete nebst Göthe und W. Humboldt das kritische Dreikleeblatt der ästhetischen Kunstrichter im Freundeskreise — schrieb am 9. Juli 1797 an Schiller: „Ich habe wieder großen Genuß an Deinen Balladen gehabt; besonders ist der Taucher köstlich" — „bei einem einzigen Beiwort: die purpurne Finsterniß, habe ich gestutzt und dies auch an Andern bemerkt. Ich weiß, daß die Alten einen solchen Ausdruck gebrauchten, aber hier trägt er, dünkt mich, nichts zur Darstellung bei und erweckt störende Neben-Ideen." „Minna (Körner's Frau) erklärt sich für die purpurne Finsterniß. Sie hat bei Anfällen von Schwindel oft das Gefühl gehabt, daß ihr dunkle Gegenstände violett erschienen sind. Auch gefällt ihr die Pracht in dem Ausdrucke." Schiller antwortet am 21. Juli: „Wegen der purpurnen Finsterniß brauchst Du Dir keine Sorge zu machen. Ob ich gleich der Minna dafür danke, daß sie mir ihre Schwindelerfahrung zum Succurs schickte, so komme ich und mein Taucher doch ohne das aus; das Beiwort ist gar nicht müßig: der Taucher sieht wirklich unter der Glasglocke die Lichter grün und die Schatten purpurfarben. Eben darum laß ich ihn wieder umgekehrt, wenn er aus der Tiefe heraus ist, das Licht rosicht nennen, weil diese Erscheinung nach einem vorher gegangenen grünlichen Scheine so erfolgt."

Aber Schillers Taucher fuhr ja unter keiner Glasglocke ins Meer, und die Erfahrungen unserer neueren Taucher bestätigen auch nicht die „purpurne" Finsterniß, sie berichten nur von einem blauen Reflex, den das klare durchsichtige Meerwasser in der dunkeln Tiefe annimmt. Doch liegt in dem Beiwort darum so viel Poetisches, weil es uns eine Perspektive in die unendliche Tiefe eröffnet*). Sie sehen aus diesem einen Beispiele, wie sorgsam und bewußt Schiller bei der Wahl eines bezeichnenden Wortes zu Werke ging. Und namentlich in dieser seiner Wahl charakteristischer oder schmückender Beiwörter ist er ausgezeichnet. Er führt uns den Edelknecht vor als „sanft und keck", und wie hat er mit diesen zwei Eigenschaften den edlen Jüngling in seinem hochherzigen Muthe gezeichnet, der weit entfernt ist von wilder Tollkühnheit. Das sanfte bescheidene Wesen bekommt durch das Kecke die rechte Hebung, und die Kühnheit durch das Sanfte die ideale Grundlage. So bringt der Dichter mit diesen beiden kurzen Bezeichnungen den Helden uns menschlich nahe und gewinnt ihm unsere ganze Theilnahme. Und wie schön weiß er auf

---

*) Oersted hat versucht, die verschiedene Färbung von Meeresthieren, welche verschiedene Tiefen der See bewohnen, von dem Reflex des Lichtes abzuleiten, das die betreffende Wasserschicht gewährt. Nach seiner Hypothese wird zuerst das violette und blaue Licht zurückgeworfen, daher die auf der Oberfläche lebenden Seethiere vorherrschend violette und blaue Färbung zeigen (die Pteropoden, Salpen) die erdfarbigen und bunten Thiere trifft man auch an der Oberfläche, oder an den Küsten. Die grünen Thiere trifft man in ruhigen Buchten, wenige Fuß unter dem Mittelstand des Wassers, zwischen Algen entwickelt, die gelben und braunen Thiere 10 bis 50 Fuß unter dem Wasser, besonders Korallen. Die rothe Farbe herrscht vor in der Tiefe von 50—600 Fuß. Noch tiefer erscheinen die Seethiere weiß.

dieser Grundlage weiter zu bauen, wenn da, als der Jüngling sein Gewand abgeworfen hat, es heißt:

> Und alle die Männer umher und die Frauen
> Auf den herrlichen Jüngling verwundert schauen.

Da haben wir den vollendeten Körperbau, die ideale äußere Erscheinung lebendig vor uns in diesem einen Beiwort „herrlich", in welchem zugleich schon die Seelenschönheit, das „hochherzig" angedeutet ist, das das Volk dem sich Hinabstürzenden nachruft. Oder was könnte malerischer und zugleich energischer in der Schilderung sein, als der Kontrast des schwarz aus dem weißen Schaum des Strudels hinunter klaffenden Spaltes?

> Und schwarz aus dem weißen Schaum
> Klafft hinunter ein gähnender Spalt —

es ist, als gähnte, öffnete sich der Spalt vor unseren Augen, als wäre es selbst ein lebendes Wesen, das uns hinunterreißen will. Dieses Beiwort „gähnend" hätte nicht besser gewählt werden können; es ist nicht bloß schmückend, es ist naturgemäß und zugleich affektvoll. Schiller hat meist Participial-Beiwörter, welche zugleich die Thätigkeit und die Eigenschaft ausdrücken, — der Knappen zagender Chor; finster fluthender Schooß, glänzender Nacken, reißender Quell, jubelnde Schaar — und was selbst nur Eigenschaft ist, wie „Tiefe," oder Organ, wie „Brust," wird durch diese thätigen Adjektiva zum lebendigen Einzelwesen: die heulende Tiefe, — die fühlende Brust.

Und auch was bloß schmückendes Beiwort zu sein scheint, wie die „lebende glückliche Seele" — denn der Begriff einer Seele bringt es ja mit sich, daß sie als eine lebendige gedacht werden muß —

steht doch keineswegs müßig oder überflüssig da, denn es ist das glückliche Leben des Menschen in der vom Sonnenlicht erhellten Sphäre, welche ihm der Schöpfer zu seiner Thätigkeit angewiesen hat, in Gegensatz gestellt zu der das Menschenglück zerstörenden, der Menschenseele das Leben abfordernden Tiefe, die sich rächt, wenn der Mensch ihren Schleier lüften will.

VI.

Der Handschuh

Vor seinem Löwengarten,
Das Kampfspiel zu erwarten,
Saß König Franz.
Und um ihn die Großen der Krone,
Und rings auf hohem Balkone
Die Damen in schönem Kranz.

Und wie er winkt mit dem Finger,
Auf thut sich der weite Zwinger,
Und hinein mit bedächtigem Schritt
Ein Löwe tritt
Und sieht sich stumm
Ringsum
Mit langem Gähnen
Und schüttelt die Mähnen
Und streckt die Glieder
Und legt sich nieder.

Und der König winkt wieder —
Da öffnet sich behend

Ein zweites Thor,
Daraus rennt
Mit wildem Sprunge
Ein Tiger hervor.
Wie der den Löwen erschaut
Brüllt er laut,
Schlägt mit dem Schweif
Einen furchtbaren Reif
Und recket die Zunge,
Und im Kreise scheu
Umgeht er den Leu,
Grimmig schnurrend;
Drauf streckt er sich murrend
Zur Seite nieder.

Und der König winkt wieder —
Da speit das doppelt geöffnete Haus
Zwei Leoparden auf Ein Mal aus.
Die stürzen mit muthiger Kampfbegier
Auf das Tigerthier.
Das packt sie mit seinen grimmigen Tatzen,
Und der Leu mit Gebrüll
Richtet sich auf, da wird's still,
Und herum im Kreis,
Von Mordsucht heiß
Lagern sich die gräulichen Katzen.

Da fällt von des Altans Rand
Ein Handschuh von schöner Hand
Zwischen den Tiger und den Leu'n
Mitten hinein.

Und zu Ritter Delorges, spottender Weis',
Wendet sich Fräulein Kunigund:
„Herr Ritter, ist Eure Liebe so heiß,
Wie Ihr mir's schwört zu jeder Stund',
Ei, so hebt mir den Handschuh auf!"

Und der Ritter in schnellem Lauf
Steigt hinab in den furchtbar'n Zwinger
Mit festem Schritte,
Und aus der Ungeheuer Mitte
Nimmt er den Handschuh mit keckem Finger.

Und mit Erstaunen und mit Grauen
Sehen's die Ritter und Edelfrauen,
Und gelassen bringt er den Handschuh zurück.
Da schallt ihm sein Lob aus jedem Munde,
Aber mit zärtlichem Liebesblick —
Er verheißt ihm sein nahes Glück —
Empfängt ihn Fräulein Kunigunde.
Und er wirft ihr den Handschuh in's Gesicht:
„Den Dank, Dame, begehr' ich nicht!"
Und verläßt sie zur selben Stunde.

* * *

Als Schiller seinem Freunde Göthe dies Gedicht übersandte, nannte er es ein „kleines Nachstück zum Taucher." Göthe antwortete, daß „der Handschuh" wirklich ein artiges Nach- und Gegenstück mache und durch sein eigenes Verdienst das Verdienst jener Dichtung um so mehr erhöhe.

Wie im „Taucher" werden wir auch hier an den Rand einer Tiefe geführt, wo der Todesrachen geöffnet ist für den Menschen, der

hineindringen will; wie dort die Motive der Ehre und Liebe zur kühnsten That anspornen, dem fast unvermeidlichen Tode in's Angesicht zu schauen, so auch hier; wie dort der Knappe schnell entschlossen ist zur That, so hier der Ritter. In beiden Romanzen werden edle tapfer=gemuthe Männerherzen von eigensinniger Laune auf das Grausamste in Versuchung geführt, den Kampf mit einer Naturkraft zu bestehen, die in ihrer wilden Größe alles menschliche Maaß übersteigt; sie werden zu dem Ungeheuerlichen getrieben, indem man sie bei dem mächtigsten, reinsten, edelsten Gefühle faßt, das ihre Seele füllt. Aber während im „Taucher" die Versuchung nicht von der Jungfrau ausgeht, die Alles aufbietet, den Jüngling vom zweiten todbringenden Wagniß zurückzuhalten und nur indirekt die unschuldige Ursache desselben wird: ist es im „Handschuh" die geliebte Dame selber, welche die Rolle jenes Königs spielt, indem sie, dem Kitzel augenblicklicher Laune sich hingebend, die ihr wohlbekannte treue Liebe des Ritters damit lohnt, daß sie den tapferen Mann durch ihren Einfall in die Lage versetzt, sich zu den wilden Bestien hinabzubegeben. Hiermit wird uns ein direkter Gegensatz zur vorigen Romanze eröffnet. Denn die Dame zeigt mit ihrer höhnischen Aufforderung, daß sie nur eine Kokette ist, die mit der Liebe des Ritters ihr Spiel getrieben, sich an der Ergebenheit eines tapferen Mannes geweidet, an seinen Liebesbetheuerungen ihre Eitelkeit genährt hat. Während im Taucher die idealste Fülle der Liebe in Einem Momente sich koncentrirt und lebendig wird und eben deshalb den Jüngling zur höchsten Leidenschaft fortreißt, die nur auf tragische Weise mit seinem Untergange ihre Lösung findet: enthüllt sich hier ein langdauerndes Verhältniß, dessen ideales Wesen nur auf Einer Seite, der des Mannes, war, der nun im selben Moment, wo er die Wahrheit und Echtheit seiner Liebe durch die That bewährt, auch die Fesseln eines seiner nicht würdigen Verhältnisses sprengt und

seine volle Freiheit gewinnt. Die Katastrophe, die sich so ernst und schrecklich anließ, nimmt somit einen durchaus heiteren Verlauf, das Tragische schlägt um in sein Gegentheil, das Komische, denn der Zweck, zu welchem die ebenso gefährliche als entschlossene That unternommen zu werden schien, verkehrt sich plötzlich in's Gegentheil — jeder Schritt, den der tapfere Ritter zu den Bestien hinunter that, und der, wie es Allen schien, seiner Liebe zu Kunigunden die Krone aufsetzen sollte, war ein Schritt der Trennung auf immer. Aber die komische Wirkung, die unfehlbar darin liegt, daß der Handschuh, den seiner Dame zurückzubringen der Ritter das Leben wagt, dieser schließlich in's Gesicht geworfen wird, und jenes angenehme Gefühl der Befriedigung, das wir stets empfinden, wenn ein Uebermüthiger die wohlverdiente Züchtigung empfängt, wird doch sogleich zurückgedrängt durch das Gefühl größter Hochachtung, die wir der *sittlichen* Tapferkeit des Helden zollen müssen, womit dieser sich aus den Fesseln einer einseitigen und darum nichtigen Galanterie befreit. Wir fühlen in seiner Seele den Schmerz und Zorn über die Hingabe an ein leichtsinniges, kaltes, hartherziges Wesen, das seinen Werth nicht zu schätzen wußte, so sehr mit, daß wir schließlich den erhebenden Eindruck empfangen *von der gediegenen und echten Ritterlichkeit des Helden, welcher mit derselben Entschlossenheit, mit der er auch den leisesten Zweifel an seiner persönlichen Ehrenhaftigkeit zurückwies durch seinen, die härteste Probe bestehenden Muth, auch die sittliche Tapferkeit des Herzens bewährt, indem er das Verhältniß zu einer Dame, die mit seiner Liebe nur ein Spiel ihrer Eitelkeit getrieben, ebenso entschieden bricht.*

Das ist die „Idee" des Stückes das, wenn es uns auch nicht auf die tragische Höhe verhängnißvoller Leidenschaft führt, doch durch seinen ethischen Gehalt, durch den Konflikt zwischen Neigung und

Pflicht und den Kern von sittlicher Gesundheit und Willenskraft, der in der Lösung desselben zu Tage tritt, sich allen übrigen Romanzen Schillers ebenbürtig an die Seite stellt.

Indem Ritter Delorges jene unbedingte Hingabe des Ritterthums an die Wünsche und Befehle der auserkorenen Dame, welche so oft auf Selbsttäuschung und Affektation beruhete, in Wahrheit zu einer unbedingten macht und die Ehre, auch in keinem Punkte den Pflichten des Standes untreu geworden zu sein, höher achtend als das eigene Leben, mit seiner Gesinnung der Form den lautersten Inhalt gibt: erhebt er in seiner Person den ganzen Ritterstand zu einer so idealen Höhe, daß uns hier abermals die sittliche Natur des Menschen in ihrer ganzen Erhabenheit und Würde erscheint. Das bloße Konventionelle, die vorübergehende Sitte einer Zeit tritt da plötzlich in das unveränderliche Heiligthum des sittlichen Adels, die durch bloße Standesverhältnisse gebotene Pflicht erhebt sich zu einem Absoluten, vor dessen unbedingtem Werthe alle Güter des Lebens und dieses selber zurücktreten müssen.

Und dieser sittlichen Würde thut es durchaus keinen Abbruch, daß er von Zorn ergriffen, der ihn „mit zärtlichem Liebesblick" empfangenden Dame den Handschuh in's Gesicht wirft. Das Gefühl, von der Dame seines Herzens getäuscht und gemißbraucht worden zu sein, mußte Angesichts der Gefahr, wo es galt, die wilden Thiere mit festem Blick zu beherrschen, niedergehalten werden; nun aber, da die Gefahr überwunden war, mußte es im Anblick der Dame die ihn so schnöde in Versuchung geführt hatte, mit aller Macht hervorbrechen. Dieser Zorn war ein edler, durchaus berechtigter; er offenbarte zugleich dem kalten Hohn der Dame gegenüber, womit ihn diese aufgefordert hatte, den Handschuh ihr aus dem Zwinger herauf zu holen, das warme in seinem Gefühl gekränkte Herz. Hätte Schiller den Schluß in der ersten Ausgabe des Gedichtes beibehalten, so

würde er seinen Helden zu sehr auf das Maaß der Dame zurückgesetzt haben, indem derselbe Hohn mit Hohn erwidert hätte. Jener anfängliche Schluß lautete:

„Und der Ritter, sich tief verbeugend, spricht:
„Den Dank, Dame, begehr ich nicht."

Der Dichter war da ohne Noth vom Bericht seiner Quelle abgewichen. In den „Historischen Versuchen über Paris" von St. Foix wird nämlich erzählt, daß die Straße Rue de lions in Paris ihren Namen von den Höfen erhalten habe, wo die großen und kleinen Löwen des Königs eingesperrt wurden. Eines Tages nun, da Franz I. einem Kampfe seiner Löwen zuschauen wollte, habe eine Dame ihren Handschuh in den Zwinger fallen lassen und sich also gegen Ritter de Lorges geäußert: „Wenn ich's glauben soll, daß Ihr mich so liebet, wie Ihr mir's alle Tage schwört, so hebt mir den Handschuh auf!" De Lorges steigt hinab, nimmt den Handschuh aus der Mitte der schrecklichen Thiere, kommt zurück, wirft ihn der Dame in's Gesicht (au nez) und wollte sie nachher nie wieder sehen, ungeachtet vieler Anträge und Neckereien von ihrer Seite.

„Die kleine Abänderung im Handschuh am Ende", schrieb Schiller an Böttiger, „glaubte ich der Höflichkeit schuldig zu sein, obgleich das Faktum der Grobheit mir von einem sehr eleganten französischen Schriftsteller, St. Foix, überliefert wurde und ich anfangs geglaubt hatte, ein deutscher Poet dürfe darin so weit gehen, als ein französischer bel esprit." Aber mit richtigem Takt kehrte Schiller wieder zur Ueberlieferung zurück und schrieb:

Und er wirft ihr den Handschuh in's Gesicht:
„Den Dank, Dame, begehr' ich nicht."

Werfen wir nun einen Blick auf die meisterhafte Form des

Gedichts, so tritt uns alsbald die hohe Angemessenheit dieser kurzen Verszeilen, die sich nicht in regelmäßig wiederkehrenden Strophen wiederholen, sondern nur Ein Gesammtbild, das wir mit Einem Male überschauen können, vor uns entrollen, entgegen. Die Hebungen wechseln mit drei und zwei, dann mit zwei und vier, immer dem Inhalt höchst angemessen das Metrum modificirend, auch in diese knappen Verszeilen den anmuthigsten Wechsel bringend; die Reime schlagen voll und wohlthuend an unser Ohr, und aus den leicht dahin fließenden weiblichen treten in schönem Gegensatz die straffen männlichen Reime hervor, die höchst wirksam sich verdoppeln, wo der Dichter die Thiere auftreten läßt, während sie zu Anfang und zum Schluß des Gedichts, wo nicht die Schilderung, sondern die ruhige Erzählung waltet, wieder paarweis von weiblichen Reimen umfaßt werden.

Vor seinem Löwengarten,
Das Kampfspiel zu erwarten,
Saß König Franz
Und um ihn die Großen der Krone
Und rings auf hohem Balkone
Die Damen in schönem Kranz.

Das sich verwundernde Stutzen des Löwen hingegen wird auch für das Ohr gekennzeichnet:

Und wie er winkt mit dem Finger,
Auf thut sich der weite Zwinger,
Und hinein mit bedächtigem Schritt
Ein Löwe tritt
Und sieht sich stumm
Ringsum.

Es sind nur zwei Sylben eines einzigen Wortes, welche hier die Verszeile bilden: ringsum! aber wie lebendig, wie bedeutsam haben wir in diesem einen Worte den Augenblick, wo der König der Thiere furchtlos und fest die Versammlung in's Auge faßt, die selber still und stumm geworden, mit höchster Spannung an jeder Bewegung des edlen Thieres mit ihrem Blicke hängt. Schon das „auf“ faßt uns mit ahnungsvollem Schreck. Es heißt nicht: „der weite Zwinger thut sich auf“, sondern

Auf thut sich der weite Zwinger,

und obwohl dies „auf“ dem Metrum nach eine Kürze sein sollte, müssen wir es doch wie eine Hebung lesen und empfinden so den Stoß der sich öffnenden Zwingerthür mit der Gewißheit, daß alsbald etwas Wichtiges daraus hervorgehen werde. Wir erinnern an den malerisch und musikalisch so wirksamen Vers im Taucher:

Und schwarz aus dem weißen Schaum
Klafft hinunter ein gähnender Spalt

Wie uns im Taucher durch Rhythmus und Reim und Wortklang die Schrecken des Meeres, das Brüllen und Zischen der Alles verschlingenden nach Beute lechzenden Wogen sinnlich gegenwärtig gemacht werden, so im Handschuh die Schrecken des Thierzwingers mit seinen blutdürstigen Bestien, und es bewährt unsere herrliche Muttersprache auch hier ihre klangreiche Fülle und malerische Kraft. Wie naturgetreu ist die Schilderung des Löwen, des Tigers, der Leoparden schon durch den Wortklang. Der Tiger „schlägt mit dem Schweif einen furchtbaren Reif“, „grimmig schnurrend streckt er sich murrend,“ und wie prächtig reimen sich die „grimmigen Tatzen“ zu

den „gräulichen Katzen.“ Und wie wirksam wieder der Kontrast von „Gebrüll“ und „still“

Und der Leu mit Gebrüll
Richtet sich auf, da wird's still.

Wie die gemessene, ruhige, selbstbewußte, stolze Würde des Löwen, die der König der Thiere auch dann noch bewahrt, wenn er von übermächtigen Feinden umzingelt ist, vom Dichter vortrefflich dargestellt ist in ihrem Gegensatz zur geschmeidigen Sprungkraft des Tigers, dessen blutdürstige Wildheit sich in seinem Katzenschweif ausringelt, dessen blutlechzende Zunge aus dem geöffneten Rachen sich drohend reckt, dessen Mordlust aber dennoch vom Anblick des ruhenden Löwen im Zaum gehalten wird, so daß er ihn mit einer Scheu, lauernd und tückisch wie eine Katze umgeht: so ist das Hervorbrechen der beiden Leoparden, die wie ein abgeschossener Pfeil ihre leichteren elastischen Leiber durch die Luft schnellen, drastisch schon durch das Eine Wort bezeichnet:

Da speit das doppelt geöffnete Haus
Zwei Leoparden auf Einmal aus

Jedes Wort ist treffend, jeder Zug charakteristisch — kein Ausdruck steht müßig oder überflüssig da, es herrscht im Ganzen die größte Einfachheit und Oekonomie, und doch zeigt sich gerade hierin der große Dichter, daß, was er bescheiden als bloße schlichte „Erzählung“ ankündigt, die reichste Fülle sich lebendig entwickelnder Handlung, wirksamster Kontraste, spannendster Momente enthält, mit dem vollwichtigen idealen Gehalt der Romanze die gelungenste Ausprägung desselben verbindet.

Der Bau des Gedichtes, so einfach er ist, so künstlerisch musterhaft und wirksam ist er auch. Jeder kleine Absatz enthält einen Akt für sich:

I.	(die	6	ersten	Verse) —	Eröffnung der Scene,
II.	(„	10	folgenden	„) —	Auftreten des Löwen,
III.	(„	16	„	„) —	„ des Tigers,
IV.	(„	11	„	„) —	„ der Leoparden,
V.	(„	4	„	„) —	der Handschuh fällt hinab,
VI.	(„	5	„	„) —	die Aufforderung der Dame,
VII.	(„	5	„	„) —	die That des Ritters,
VIII.	(„	10	„	„) —	die Lösung.

In I. malt uns der Dichter mit wenigen treffenden Pinselstrichen das lebensvolle Bild des von einem glänzenden Hofstaate und einem schönen Kranze von Damen umgebenen Königs, gewärtig des Kampfes wilder Thiere unten in der Arena. Während im Taucher gleich die Ritter hervorgehoben werden, obwohl sie nur den Hintergrund bilden für die Person des Knappen, geschieht hier zunächst der Ritter noch gar keiner Erwähnung, obwohl der Kern der Handlung im Geiste des Ritterthums liegt. Es scheint sich nur um ein Kampfspiel reißender Thiere zu handeln — und schon das ist hinreichend, unsere Erwartung und Theilnahme zu spannen —; um so mehr werden wir davon überrascht, wenn sich aus dem Kampfspiel auf natürlichem Gebiet plötzlich ein Kampfspiel auf dem Boden des sittlichen Lebens entwickelt, das noch viel interessanter ist als die Thierhetze, auf die es abgesehen zu sein schien.

Der Dichter zeichnet uns in den drei folgenden Abschnitten (II, III, IV) auf echt epische Weise im lebendigen Nacheinander das Auftreten der wilden Thiere mit einer solchen Anschaulichkeit und Pracht, daß wir uns ganz in dieses furchtbar schöne Naturbild versenken; — und doch ist jeder charakteristische Zug dieser Thierbilder ein Zug zum Sittenbilde ritterlicher Tapfer-

keit und Aufopferungsfähigkeit.*) Der Dichter führt uns die Raubthiere ganz dramatisch vor und schildert sie so lebendig, weil sie in der That, wenn auch unbewußt, im Stücke mitspielen, einen wesentlichen Bestandtheil desselben bilden. Darum durfte er auch bei aller Naturwahrheit in seiner Schilderung des Auftretens der wilden Thiere doch diese Scene mit aller poetischen Freiheit behandeln für den idealen Zweck seiner Romanze. Darum läßt er den Tiger neben den Löwen sich legen — obwohl anzunehmen ist, daß in ähnlichen Fällen entweder der Kampf sogleich vor sich gegangen wäre oder der Tiger sich lauernd und zum Sprunge bereit in eine Ecke gedrückt hätte. Es ist aber ein hochpoetischer Zug, wie dem gebietenden König oben ein gebietender König unten gegenübertritt, der wie ein Monarch in seinem Reiche schaltet und brüllend Stille gebietet. Doch es ist die schwüle Ruhe vor dem Gewitter:

Und herum im Kreis,
Von Mordsucht heiß
Lagern sich die gräulichen Katzen

Wir sind voll ahnender Erwartung, und nun ist der rechte Augenblick

*) Es ist bereits von H. Viehoff gut hervorgehoben worden, wie nothwendig für die Oekonomie des ganzen Gedichts diese Schilderungen sind. J. Schmidt dagegen, dem es freilich in erster Linie darum zu thun ist, durch keckes Absprechen zu blenden und seinen Scharfsinn zu zeigen, bemerkt über den „Taucher“, „Handschuh“, „Kampf mit dem Drachen“ ꝛc.: „Fast in jeder dieser Balladen finden wir zwei Elemente, die zusammengeschweißt, aber nicht organisch aus einander hervorgegangen sind.“ Eine Literaturgeschichte läßt sich wohl aus Journalartikeln zusammenschweißen, aber Gedichte lassen sich nicht so bequem aus verschiedenen Stücken zusammenleimen, und Schiller vor Allen, der Meister der Komposition, hatte das Flicken nicht nöthig.

gekommen, wo ein scheinbar zufälliges unbedeutendes Ereigniß eintritt:

Da fällt von des Altans Rand
Ein Handschuh von schöner Hand
Zwischen den Tiger und den Leun
Mitten hinein.

Aber alsbald wird dieses kurze V zur bedeutungsvollsten Mitte der ganzen Erzählung durch den Schlag, der sich daraus entwickelt, und der furchtbar einen edeln Ritter trifft, obwohl er nur in einigen neckischen Worten besteht, die aus dem Munde seiner geliebten Dame kommen. Wie die drei Akte des kleinen Thierdramas Schlag auf Schlag sich folgten, so folgen nun drei Akte des kleinen Menschendramas: die muthwillig-spottende Rede des Fräuleins, die kühne That des Ritters, sein schnell entschlossener Abschied. Wir sind, ehe wir uns dessen versahen, mit unserer vollsten Theilnahme in einen idealen Kampf verwickelt, der sich im Gemüth und Willen eines hochherzigen Rittersmannes vollzieht. Wir zittern für ihn, und doch muß das bange Gefühl eines tragischen Ausganges zurücktreten vor unserer Bewunderung der Schnelligkeit und Kühnheit seines Entschlusses und der Festigkeit und absoluten Furchtlosigkeit, womit er ihn ausführt. Das Auge, aus dem eine solche Seele blickt, hält auch die wildesten Thiere im Zaum, und so muß die That gelingen. Aber während wir frohlockend einstimmen in das Lob, das ihm aus jeglichem Munde entgegenschallt, während die von ihm so heiß geliebte Kunigunde, die ob solcher Kühnheit, Entschlossenheit und Festigkeit erschüttert, ob solch treuer Hingabe an jeden ihrer Wünsche nun wirklich gerührt, ihn mit dem zärtlichen Blick dankbarer Liebe empfängt: vollbringt der tapfere Ritter eine noch größere That schneller Fassung und muthvoller Besonnenheit — er widersteht dem Liebesblick seiner Dame und reißt seine Liebe zu ihr mit der Wurzel

aus seinem Herzen. Damit gewinnt der Muth und die Festigkeit, die er den gewaltigen Thieren gegenüber gezeigt, die ideale Spitze, in welche das schöne Gedicht ausläuft. Wir werden von diesem Ausgange überrascht und finden ihn doch ganz natürlich; unser sittliches Gefühl billigt die Züchtigung, welche die Dame empfängt, ein solcher Uebermuth verlangt Sühne, und da der Dichter, der so meisterhaft die Schrecken des Zwingers uns vergegenwärtigte, auch ebendamit so gut unsern Unmuth und Unwillen über die Frevlerin erregte, so gewährt der Ausgang einen ästhetisch vollkommen befriedigenden Eindruck, und der Reiz dieser kleinen Romanze wird gerade dadurch erhöhet, daß eine höchst kühne That in das Gegentheil umschlägt von dem Zwecke, zu dem sie unternommen worden zu sein schien, und daß in dem negativen Resultat doch ein sehr positives hervortritt, nämlich die in und mit der That gewonnene Freiheit des Ritters und seine auf das Glänzendste bewiesene sittliche Kraft und Gesundheit.

So hat der Dichter aus einer Anekdote ein wahrhaft poetisches Kunstwerk geschaffen. Was Poesie und was Prosa ist, ersehen wir am besten aus der kleinen in Verse gebrachten Erzählung von Langbein „die Liebesprobe" welche ganz denselben Stoff behandelt, wie Schiller's „Handschuh" — ein Gedicht, das kein Erklärer der Schiller'schen Romanze unberücksichtigt lassen darf, da es der Aesthetik einen wirklichen Dienst leistet als Parallele, oder vielmehr als Divergenz. Es lautet:

Die Liebesprobe.

Ein Thiergefecht zog einst zum Kämpferplane
Zahlloses Volk wie Meeressand,
Und als schon kühn, mit wildgeflechtem Zahne
Der Tiger vor dem Löwen stand,

Da schwebte schnell ein Handschuh vom Altane
Aus eines schönen Fräuleins Hand.

Ihn trug der Wind tief in den Kreis der Schranken.
Die Dame lacht' und sagte laut
Zum Ritter, der mit Worten und Gedanken
Ihr Eigner war: „Herr Ritter, schaut
Den Handschuh dort. Liebt Ihr mich ohne Wanken,
So geht und bringt ihn Eurer Braut!"

Stumm ließ er sich auf's Feld des Todes schicken;
Er hob zwei Schritt vom Tigerthier
Den Handschuh auf, reicht ihn mit kalten Blicken
Der Dam' und sprach kein Wort als: „Hier!"
Dann kehrt' er stolz der Frevlerin den Rücken
Und schied auf Lebenszeit von ihr.

Da haben wir die bloße gereimte Prosa; ja, es ist dem Dichter sogar begegnet, daß er des Vorzuges einer gut und spannend in prosaischer Rede erzählten Anekdote verlustig gegangen ist durch den steifen Vers, wie durch den Mangel an Bestimmtheit der Angaben. Wir erfahren nichts Näheres über die Veranstaltung des Kampfspiels — während die prosaische Anekdote es nie unterläßt, das Wann und Wo und Wie näher zu bestimmen. Schiller zeichnet uns mit wenigen Strichen den König mit seinem Hofstaate, den schönen Kranz der Damen „auf hohem Balkon", er gibt uns ein individuelles, konkret gehaltenes anschauliches Bild — Langbein bloße Atome, die sich zu keinem Bilde verdichten, „zahlloses Volk wie Meeressand." Bei Schiller ist Alles dramatisch lebendige vor unsern Augen sich entwickelnde Handlung; der König oben winkt und auf sein Geheiß öffnen sich unten die Zwingerpforten; Löwen, Tiger, Leoparden erscheinen nach einander, damit wir Zeit gewinnen, die Thiere in ihrer furchtbaren Schönheit und Wildheit zu bewundern. Der echte Epiker beschreibt nicht bloß, er schildert und gibt das Nebeneinander als ein

Nacheinander. Homer beschreibt uns die Rüstung des Helden Agamemnon, indem er sie vor unseren Augen Stück für Stück anlegen läßt. Bei Langbein stehen Löwe und Tiger wie Wachsfiguren fix und fertig da und bleiben auch so das ganze Stück lang unbeweglich stehen; darum macht der „wildgefletschte Zahn" des Tigers auf uns gar keinen Eindruck. Schiller, indem er uns jedes Wesen nach seinem inneren Leben, seinem Charakter vorführt und handeln läßt, bringt auch Alles in einen inneren lebendigen Zusammenhang. Bei Langbein ist Alles zufällig, die Thatsachen werden uns mitgetheilt in Form der Notiz; sie bleiben ein bloß Stoffliches, aneinander gereihte Theile, denen die Gliederung, weil die einende belebende Seele des poetischen Grundgedankens fehlt. Wie die Thiere nicht handelnd, sich aus ihrem Wesen bestimmend auftreten, so auch der Ritter nicht — „stumm läßt er sich auf's Feld des Todes schicken", passiv, wie ein Bote, und so machen auch die „kalten Blicke" und sein einziges Wort „hier", mit dem er der Dame den Handschuh zurückgibt, keine Wirkung. Schiller hingegen hat schon durch seine Schilderung der wilden Thiere unsere Spannung hochgesteigert und unsere vollste Theilnahme für den Ritter gewonnen, dessen entschlossenes kühnes Wesen uns auf Ein Mal lebendig vor die Seele tritt und ganz gegenwärtig wird, wenn es heißt:

— Und der Ritter in *schnellem Lauf*
Steigt hinab in den furchtbaren Zwinger
Mit *festem Schritte*,
Und aus der Ungeheuer Mitte
Nimmt er den Handschuh mit *keckem Finger*.

Das ist lebendige Charakteristik, die mit wenigen aber sicheren und kräftigen Pinselstrichen zugleich ein Bild des äußeren und inneren Menschen zeichnet.

VII.

Der Kampf mit dem Drachen.

1. Was rennt das Volk, was wälzt sich dort
Die langen Gassen brausend fort?
Stürzt Rhodus unter Feuers Flammen?
Es rottet sich im Sturm zusammen,
Und einen Ritter, hoch zu Roß,
Gewahr' ich aus dem Menschentroß,
Und hinter ihm, welch' Abenteuer!
Bringt man geschleppt ein Ungeheuer.
Ein Drache scheint es von Gestalt,
Mit weitem Krokodilesrachen,
Und Alles blickt verwundert bald
Den Ritter an und bald den Drachen.
2. Und tausend Stimmen werden laut:
„Das ist der Lindwurm, kommt und schaut,
Der Hirt' und Heerden uns verschlungen;
Das ist der Held, der ihn bezwungen!
Viel Andre zogen vor ihm aus,
Zu wagen den gewalt'gen Strauß,

Doch Keinen sah man wiederkehren;
Den kühnen Ritter soll man ehren!"
Und nach dem Kloster geht der Zug,
Wo Sankt Johann's des Täufers Orden,
Die Ritter des Spitals, im Flug
Zu Rathe sind versammelt worden.
3. Und vor den edlen Meister tritt
Der Jüngling mit bescheid'nem Schritt;
Nach drängt das Volk mit wildem Rufen,
Erfüllend des Geländers Stufen.
Und jener nimmt das Wort und spricht:
„Ich hab' erfüllt die Ritterpflicht:
Der Drache, der das Land verödet,
Er liegt von meiner Hand getödtet.
Frei ist dem Wanderer der Weg,
Der Hirte treibe in's Gefilde;
Froh walle auf dem Felsensteg
Der Pilger zu dem Gnadenbilde."
4. Doch strenge blickt der Fürst ihn an,
Und spricht: „Du hast als Held gethan;
Der Muth ist's, der den Ritter ehret,
Du hast den kühnen Geist bewähret;
Doch sprich: Was ist die erste Pflicht
Des Ritters, der für Christum ficht,
Sich schmücket mit des Kreuzes Zeichen?"
Und alle rings herum erbleichen.
Doch er, mit edlem Anstand, spricht:
Indem er sich erröthend neiget:
„Gehorsam ist die erste Pflicht
Die ihn des Schmuckes würdig zeiget."

5. „Und diese Pflicht, mein Sohn," versetzt
Der Meister, „hast du frech verletzt;
Den Kampf, den das Gesetz versaget,
Hast du mit frevlem Muth gewaget!"
„Herr, richte, wenn du Alles weißt,"
Spricht jener mit gesetztem Geist,
„Denn des Gesetzes Sinn und Willen
Vermeint' ich treulich zu erfüllen,
Nicht unbedachtsam zog ich hin,
Das Ungeheuer zu bekriegen;
Durch List und kluggewandten Sinn
Versucht' ich's, in dem Kampf zu siegen.
6. Fünf unsers Ordens waren schon,
Die Zierden der Religion,
Des kühnen Muthes Opfer worden:
Da wehrtest du den Kampf dem Orden.
Doch an dem Herzen nagten mir
Der Unmuth und die Streitbegier,
Ja, selbst im Traum der stillen Nächte
Fand ich mich keuchend im Gefechte;
Und wenn der Morgen dämmernd kam
Und Kunde gab von neuen Plagen,
Da faßte mich ein wilder Gram,
Und ich beschloß, es frisch zu wagen!
7. Und zu mir selber sprach ich dann:
Was schmückt den Jüngling, ehrt den Mann,
Was leisteten die tapfern Helden,
Von denen uns die Lieder melden?
Die zu der Götter Glanz und Ruhm
Erhub das blinde Heidenthum?

Sie reinigten von Ungeheuern
Die Welt in kühnen Abenteuern,
Begegneten im Kampf den Leu'n,
Und rangen mit den Minotauren,
Die armen Opfer zu befrei'n,
Und ließen sich das Blut nicht dauren.
8. Ist nur der Sarazen' es werth,
Daß ihn bekämpft des Christen Schwert?
Bekriegt er nur die falschen Götter?
Gesandt ist er der Welt zum Retter!
Von jeder Noth und jedem Harm
Befreien muß sein starker Arm;
Doch seinen Muth muß Weisheit leiten,
Und List muß mit der Stärke streiten.
So sprach ich oft und zog allein,
Des Raubthiers Fährte zu erkunden.
Da flößte mir der Geist es ein;
Froh rief ich aus: ich hab's gefunden!
9. Und trat zu dir und sprach das Wort:
Mich zieht es nach der Heimath fort.
Du, Herr, willfahrtest meinen Bitten,
Und glücklich ward das Meer durchschritten.
Kaum stieg ich aus am heim'schen Strand,
Gleich ließ ich durch des Künstlers Hand,
Getreu den wohlbemerkten Zügen,
Ein Drachenbild zusammenfügen.
Auf kurzen Füßen wird die Last
Des langen Leibes aufgethürmet;
Ein schuppig Panzerhemd umfaßt
Den Rücken, den es furchtbar schirmet.

10. Lang streckte sich der Hals hervor,
Und gräßlich wie ein Höllenthor,
Als schnappt' er gierig nach der Beute,
Eröffnet sich des Rachens Weite;
Und aus dem schwarzen Schlunde dräu'n
Der Zähne stachelichte Reih'n;
Die Zunge gleicht des Schwertes Spitze,
Die kleinen Augen sprühen Blitze;
In eine Schlange endigt sich
Des Rückens ungeheure Länge,
Rollt um sich selber fürchterlich,
Daß es um Mann und Roß sich schlänge.
11. Und Alles bild' ich nach genau
Und kleid' es in ein scheußlich Grau;
Halb Wurm erschien's, halb Molch und Drache,
Gezeuget in der gift'gen Lache.
Und als das Bild vollendet war,
Erwähl' ich mir ein Doggenpaar,
Gewaltig, schnell, von flinken Läufen,
Gewohnt, den wilden Ur zu greifen,
Die hetz' ich auf den Lindwurm an,
Erhitze sie zu wildem Grimme,
Zu fassen ihn mit scharfem Zahn,
Und lenke sie mit meiner Stimme.
12. Und wo des Bauches weiches Vließ
Den scharfen Bissen Blöße ließ,
Da reiz' ich sie, den Wurm zu packen,
Die spitzen Zähne einzuhacken.
Ich selbst, bewaffnet mit Geschoß,
Besteige mein arabisch Roß,

Von adeliger Zucht entstammet,
Und als ich seinen Zorn entflammet,
Rasch auf den Drachen spreng' ich los
Und stachl' es mit dem scharfen Sporen,
Und werfe zielend mein Geschoß,
Als wollt' ich die Gestalt durchbohren.
13. Ob auch das Roß sich dräuend bäumt
Und knirscht und in den Zügel schäumt,
Und meine Doggen ängstlich stöhnen,
Nicht rast' ich, bis sie sich gewöhnen.
So üb' ich's aus mit Emsigkeit,
Bis dreimal sich der Mond erneut;
Und als sie jedes recht begriffen,
Fahr' ich sie her auf schnellen Schiffen.
Der dritte Morgen ist es nun,
Daß mir's gelungen, hier zu landen;
Den Gliedern gönnt' ich kaum zu ruh'n,
Bis ich das große Werk bestanden.
14. Denn heiß erregte mir das Herz
Des Landes frisch erneuter Schmerz:
Zerrissen fand man jüngst die Hirten,
Die nach dem Sumpfe sich verirrten;
Und ich beschließe rasch die That,
Nur von dem Herzen nahm ich Rath.
Flugs unterricht' ich meine Knappen,
Besteige den versuchten Rappen,
Und von dem edeln Doggenpaar
Begleitet, auf geheimen Wegen,
Wo meiner That kein Zeuge war,
Reit' ich dem Feinde frisch entgegen.

15. Das Kirchlein kennst du, Herr, das hoch
Auf eines Felsenberges Joch,
Der weit die Insel überschauet,
Des Meisters kühner Geist erbauet.
Verächtlich scheint es, arm und klein,
Doch ein Mirakel schließt es ein:
Die Mutter mit dem Jesusknaben,
Den die drei Könige begaben.
Auf drei Mal dreißig Stufen steigt
Der Pilgrim nach der steilen Höhe;
Doch hat er schwindelnd sie erreicht,
Erquickt ihn seines Gottes Nähe.
16. Tief in den Fels, auf dem es hängt,
Ist eine Grotte eingesprengt,
Vom Thau des nahen Moors befeuchtet,
Wohin des Himmels Strahl nicht leuchtet.
Hier hausete der Wurm und lag,
Den Raub erspähend, Nacht und Tag.
So hielt er, wie der Höllendrache,
Am Fuß des Gotteshauses Wache.
Und kam der Pilgrim hergewallt
Und lenkte in die Unglücksstraße,
Hervorkroch aus dem Hinterhalt
Der Feind und trug ihn fort zum Fraße.
17. Den Felsen stieg ich jetzt hinan,
Eh' ich den schweren Strauß begann;
Hin kniet' ich vor dem Christuskinde
Und reinigte mein Herz von Sünde.
Drauf gürt' ich mir im Heiligthum
Den blanken Schmuck der Waffen um,

Bewehre mit dem Spieß die Rechte,
Und nieder steig' ich zum Gefechte.
Zurücke bleibt der Knappen Troß;
Ich gebe scheidend die Befehle
Und schwinge mich behend auf's Roß,
Und Gott empfehl' ich meine Seele.

18. Kaum seh' ich mich im ebnen Plan,
Flugs schlagen meine Doggen an,
Und bang beginnt das Roß zu keuchen
Und bäumet sich und will nicht weichen.
Denn nahe liegt, zum Knäul geballt,
Des Feindes scheußliche Gestalt
Und sonnet sich auf warmem Grunde.
Auf jagen ihn die flinken Hunde;
Doch wenden sie sich pfeilgeschwind,
Als es den Rachen gähnend theilet
Und von sich haucht den gift'gen Wind
Und winselnd wie der Schakal heulet.

19. Doch schnell erfrisch' ich ihren Muth,
Sie fassen ihren Feind mit Wuth,
Indem ich nach des Thieres Lende
Mit starker Faust den Speer versende;
Doch machtlos, wie ein dünner Stab,
Prallt er vom Schuppenpanzer ab,
Und eh' ich meinen Wurf erneuet,
Da bäumet sich mein Roß und scheuet
An seinem Basiliskenblick
Und seines Athems gift'gem Wehen,
Und mit Entsetzen springt's zurück,
Und jetzo war's um mich geschehen!

20. Da schwing' ich mich behend vom Roß,
Schnell ist des Schwertes Schneide bloß;
Doch alle Streiche sind verloren,
Den Felsenharnisch zu durchbohren,
Und wüthend mit des Schweifes Kraft
Hat es zur Erde mich gerafft;
Schon seh' ich seinen Rachen gähnen,
Es haut nach mir mit grimmen Zähnen,
Als meine Hunde, wuthentbrannt,
An seinen Bauch mit grimm'gen Bissen,
Sich warfen, daß es heulend stand,
Von ungeheurem Schmerz zerrissen.

21. Und eh' es ihren Bissen sich
Entwindet, rasch erheb ich mich,
Erspähe mir des Feindes Blöße
Und stoße tief ihm in's Gekröse,
Nachbohrend bis an's Heft, den Stahl.
Schwarzquellend springt des Blutes Strahl.
Hin sinkt es und begräbt im Falle
Mich mit des Leibes Riesenballe,
Daß schnell die Sinne mir vergehen;
Und als ich neugestärkt erwache,
Seh' ich die Knappen vor mir stehen,
Und todt im Blute liegt der Drache."

22. Des Beifalls lang gehemmte Lust
Befreit jetzt aller Hörer Brust,
Sowie der Ritter dies gesprochen,
Und zehnfach am Gewölb' gebrochen
Wälzt der vermischten Stimmen Schall
Sich brausend fort im Widerhall;

Laut fordern selbst des Ordens Söhne,
Daß man die Heldenstirne kröne,
Und dankbar, im Triumphgepräng'
Will ihn das Volk dem Volke zeigen;
Da faltet seine Stirne streng
Der Meister und gebietet Schweigen.
23. Und spricht: „Den Drachen, der dies Land
Verheert, schlugst du mit tapfrer Hand;
Ein Gott bist du dem Volke worden,
Ein Feind kommst du zurück dem Orden,
Und einen schlimmern Wurm gebar
Dein Herz, als dieser Drache war.
Die Schlange, die das Herz vergiftet,
Die Zwietracht und Verderben stiftet,
Das ist der widerspenst'ge Geist,
Der gegen Zucht sich frech empöret,
Der Ordnung heilig Band zerreißt;
Denn er ist's, der die Welt zerstöret.
24. Muth zeiget auch der Mameluk,
Gehorsam ist des Christen Schmuck;
Denn wo der Herr in seiner Größe,
Gewandelt hat in Knechtes Blöße,
Da stifteten auf heil'gem Grund
Die Väter dieses Ordens Bund,
Der Pflichten schwerste zu erfüllen:
Zu bändigen den eig'nen Willen!
Dich hat der eitle Ruhm bewegt;
D'rum wende dich aus meinen Blicken,
Denn wer des Herren Joch nicht trägt,
Darf sich mit seinem Kreuz nicht schmücken."

25. Da bricht die Menge tobend aus,
Gewalt'ger Sturm bewegt das Haus,
Um Gnade flehen alle Brüder,
Doch schweigend blickt der Jüngling nieder;
Still legt er von sich das Gewand
Und küßt des Meisters strenge Hand
Und geht. Der folgt ihm mit dem Blicke,
Dann ruft er liebend ihn zurücke.
Und spricht: „Umarme mich, mein Sohn!
Dir ist der härt're Kampf gelungen!
Nimm dieses Kreuz! Es ist der Lohn
Der Demuth, die sich selbst bezwungen."

In dieser ebenso großartig angelegten als gelungen durchgeführten Romanze wird uns wie im „Taucher" ein hochherziger Jüngling dargestellt, der unverzagt den Kampf mit einer schrecklichen ungeheuerlichen, den Kräften des Menschen weit überlegenen Naturmacht wagt in der Begeisterung seines Herzens, der mit dem Jugendfeuer auch die kühle Besonnenheit des Mannes verbindet, mit welcher im „Handschuh" der Ritter Delorges den wilden Raubthieren ins Auge blickt, der aber zu diesen Heldentugenden noch zwei andere gesellt, kluge Ueberlegung und beharrliche Ausdauer im Kampfe. War im „Handschuh" nur die Möglichkeit eines Kampfes mit gewaltigen Bestien gegeben, so kommt es hier wirklich zu einem solchen, und zwar mit einem Thiere, das nicht bloß die höchste Kraft, sondern auch die höchste List und Gewandtheit des Helden herausfordert, mit einem „Lindwurm", halb Schlange halb Krokodil, dem noch schwerer beizukommen ist als dem Löwen oder Tiger, und das dennoch vom jungen Ritter bezwungen wird. Treten uns im „Taucher" und „Handschuh" nur einzelne Züge ritterlicher Gesinnung und Thatkraft

entgegen, so haben wir hier ein ganzes volles Bild ritterlichen Heldenthums, dessen ideale Höhe noch wächst, wenn wir den Zweck ins Auge fassen, für welchen der junge Ordensritter kämpft. In den ersten beiden Balladen, so edel auch die Motive sind, welche zur Heldenthat treiben, sind es doch persönliche Interessen, welche den Ausschlag geben: der Taucher wird von der Liebe zur Königstochter hingerissen, Ritter Delorges will auch den leisesten Zweifel an seiner persönlichen Ehrenhaftigkeit beseitigen. Der junge Ordensritter kämpft nicht um einen Liebespreis, auch nicht um seine Ehre sicher zu stellen, sondern die unmöglich scheinende That als solche ist es, die ihn reizt, all sein Sinnen und Streben in Anspruch nimmt, eine That, die zugleich als würdiges Ziel, ja als Pflicht erscheint für die Ordensgemeinschaft, der er angehört, und die zu wagen die Noth des Landes immer dringender und rührender fordert. Es ist derselbe ritterlich fromme Heldengeist seines Ordens, der schon „fünf Zierden der Religion" in den schrecklichen Kampf getrieben, der auch ihn beseelt und begeistert, nicht ruhen noch rasten läßt, bis er alle seine Kräfte an die That gewagt. Zwar ist sie vom Ordensmeister untersagt worden, aber dies Verbot wurde ja nur erlassen in der Voraussetzung, es sei fortan, nachdem die tüchtigsten Ritter verunglückt waren, unmöglich, den Lindwurm zu tödten, und in der wohlmeinenden Absicht, das Leben der übrigen Ritter zu schonen. Wie aber, wenn zum todesverachtenden Muthe, zur höchsten ritterlichen Tapferkeit und Gewandtheit die kluge Vorsicht, die ihres Erfolges sichere List hinzuträte, wenn das Unthier wirklich im Vertrauen auf Gottes Beistand erlegt, wenn das von seinem blutgierigen Feinde erlöste Volk mit frohlockendem Dank seinen Erretter preisen und mit diesem zum Großmeister hinziehen würde: müßte nicht dieser selbst den jungen Helden, diese Zierde des Ordens, dessen That den Ruhm der ganzen Gemeinschaft weithin verbreitete, die Liebe und Verehrung

des Volkes ihr sicherte, gerührt und dankesvoll umarmen, müßte er nicht selber, von der That erhoben und erschüttert, sich freuen, daß sein Verbot für einen seiner Tapferen keine Schranke gebildet habe?

Und der Held hat das Unmöglichscheinende wirklich vollbracht, er hat den Lindwurm bezwungen; triumphirend reitet er heim, hinter ihm her wird das erlegte Ungeheuer geschleppt, frohlockend umringt und begleitet ihn das Volk, das nun wieder frei aufathmet, ins Kloster, wo der Ordensmeister schnell alle Ritter zu einer Versammlung entboten hat. Der Jüngling, auch im höchsten Glücke, umstrahlt von der Glorie des Heldenthums, keineswegs stolz und übermüthig geworden, tritt „mit bescheidenem Schritt" vor seinen hochwürdigen Ordensfürsten hin, um Bericht zu erstatten von dem, was er für das Land, für den Orden, für die Religion gewagt und vollbracht — aber siehe, der Meister empfängt ihn mit ernstem, strengem, vorwurfsvollem Blick, aus welchem die ganze Strenge und Hoheit der verletzten Ordensregel spricht; vor diesem gestrengen Blick sinkt plötzlich das Heldenthum, das vor unseren Augen sich schon so hoch und herrlich erhoben hatte, und das mit den ersten Worten des jungen Helden noch höher gestiegen war, zusammen, es wird zu einem bloßen Fußgestelle, auf welchem die Pyramide eines ganz anderen noch höheren und erhabeneren Heldenthums sich erst erheben soll. Und der Jüngling führt vor unseren Augen diese zum Himmel emporragende Spitzsäule wirklich auf, indem er ein Werk vollbringt, unendlich schwerer als die Ueberwindung des Ungethüms, indem er, der ruhmgekrönte triumphirende Held, der von der Liebe und Dankbarkeit des Volkes getragen jeder Züchtigung von Seiten des Ordensfürsten hätte Trotz bieten können, sich geduldig und demüthig wie einen Verbrecher verhören und bestrafen läßt, gehorsam sein Ordensgewand ablegt und damit Alles, was noch von Stolz und bewußter Spiegelung der eigenen Kraft in ihm vorhanden war, mit der Wurzel aus

seinem Herzen reißt. Wer so sich selber zu überwinden, auf alle eigene Größe und Herrlichkeit Verzicht zu leisten, im Bewußtsein, das Schwierigste und Ruhmvollste aus den edelsten Absichten vollbracht zu haben, doch das Bewußtsein, einer christlichen Gemeinschaft anzugehören und der Ordensregel in allen Punkten genügen zu müssen, noch höher stellt und das Bibelwort: Wenn Ihr Alles gethan habt, so sprechet: Wir sind unnütze Knechte gewesen! zu bewähren vermag, wer so den ritterlichen Heldengeist mit Christi Sinn und Geist zu durchdringen weiß — der erst ist der wahre Held und hat die höchste Stufe des Ritterthums erstiegen.

So stellt uns der Dichter in diesem Johanniterritter mit leuchtenden Zügen und in vollster Realität die erhabene Würde des christlichen Rittermönchs dar, welcher die Kraft des antiken Heroenthums mit dem christlichen Geiste demuthsvoller Selbstentäußerung vereinigt und damit erst seiner ruhmwürdigen Heldenthat die rechte Weihe gibt.

Dieser Grundgedanke ist die belebende Seele des ganzen Gedichts, gibt ihm die Gliederung, den Rhythmus und Ton. Der Kampf menschlicher Willens- und Thatkraft, Klugheit und Beharrlichkeit mit einer furchtbaren Naturkraft ist erhaben, spannt, erregt und erhebt unser Gemüth aufs Höchste, und so ist die an das Pathos im Taucher erinnernde Pracht und Macht der Darstellung ganz an ihrem Ort; aber sie wallt zugleich in ruhiger Majestät wie ein voller breiter Strom dahin, sie hat nicht das Stürmische, Hinreißende des tragisch endenden „Tauchers", der eben deshalb musikalischer gehalten ist und mehr der Ballade sich nähert; sowohl die größere Besonnenheit und Würde des Helden wie der größere Reichthum zu erzählender Thatsachen und darzustellender Scenen erforderte die größere epische Ruhe, und doch mußte wieder, um die eintönige poetisch schwache Form der Erzählung zu überwinden und den Charakter der

idealistischen Romanze zu wahren, Alles dramatisch belebt und selbst das in Zeit und Art weit auseinander Liegende in eine Spanne zusammengedrängt sein, damit die Einheit des leicht überschaubaren Bildes auch den vollen Eindruck der unser Gefühl ergreifenden Idee sicherte.

Der Dramatiker Schiller genügte allen diesen Anforderungen mit dem sicheren Takte des Meisters. Mit jener inhaltvollen Kürze, die wir schon kennen gelernt haben, stellt er uns gleich mitten in die Scene hinein: die That ist bereits geschehen, ganz Rhodus ist freudig bewegt, die Jubelrufe des Volkes verkünden den Ruhm des Helden, der Zug bewegt sich in den Ordenspalast, und die ersten Worte, welche der Jüngling spricht, zeigen uns die edeln Motive des christlichen Ritters — das Alles in den drei ersten Strophen; wir sind vertraut mit dem Was, Wie und Wo, ohne daß der Dichter von sich aus erklären, einleiten, uns orientiren müßte, — es geschieht Alles vor unseren eigenen Augen, und wir brauchen nur zuzuschauen. Indem der Ritter selber sich erklärt über das, was er gethan und warum er's gethan, gewinnt Alles eine lebhaftere Färbung; er schließt uns sein Herz auf, wir werden mit ihm vertraut und zollen seiner glorreichen That um so höhere Anerkennung, als gleich im Anfange der Rede sich die segensreichen Folgen darstellen:

Frei ist dem Wanderer der Weg,
Der Hirte treibe in's Gefilde;
Froh walle auf dem Felsensteg
Der Pilger zu dem Gnadenbilde!

Aber kaum hat er seine Rede begonnen, so erfolgt jener gewaltige Riß in unsere hochgespannte Erwartung, worin der Dichter seine hohe Meisterschaft in kühner Antithese bewährt.

In der ehrwürdigen Person des fürstlichen Ordensmeisters tritt dem heroischen Ritterthum das christliche Mönchthum entgegen, und

wir ahnen, daß der junge Held, indem er dem ersteren glorreich Genüge gethan, das zweite tief verletzt hat. Auf sein Bekenntniß: „Ich hab' erfüllt die Ritterpflicht," folgt die schwer auf's Herz fallende Frage des Meisters:

— was ist die erste Pflicht
des Ritters, der für Christum ficht,
sich schmücket mit des Kreuzes Zeichen?

und wir erfahren, daß er nicht hat kämpfen sollen, daß er das erste und vornehmste Gesetz christlicher Ordensverbrüderung, den unbedingten Gehorsam, gebrochen hat: der Ritter ist mit dem Mönch in argen Zwiespalt gerathen, und vor die so herrlich aufgegangene Heldensonne lagert sich eine dunkle Wolke. Es mochte wohl schon eine Regung des Schuldbewußtseins sein, daß der triumphirend zurückkehrende Sieger „mit bescheidenem Schritt" vor den Meister hintrat, aber es bezeugte zugleich den sittlichen Adel des lauteren Herzens, das, wenn es auch geirrt, doch aus der lautersten Gesinnung und im reinsten Streben gehandelt hatte. Und nun, während die Umstehenden ob der ernsten und vorwurfsvollen Frage des Fürsten erbleichen — denn sie wissen, um was es sich handelt — sucht der Held sich nicht etwa hinter dem Trotze selbstbewußter Kraft zu verschanzen, er verneigt sich „erröthend", denn er fühlt sein Unrecht und spricht willig das auf ihn selbst zurückfallende Wort:

Gehorsam ist die erste Pflicht,
die ihn des Schmuckes würdig zeiget.

Wie schön zeichnet uns nun der Dichter den Adel dieser Heldenseele, daß der Jüngling auf das mit schneidender Schärfe ihn treffende Wort, daß er diese Pflicht des Gehorsams frech verletzt habe, daß sein Muth ein frecher sei, weder vom Zorn und Trotz, noch von mönchischem Knechtssinn hingerissen wird. „Mit gesetztem Geist"

spricht er: „Herr, richte, wenn du Alles weißt"; sein echt ritterliches Heldenbewußtsein, das mit Recht sich sagen darf, nicht in frevlem Uebermuth, nicht aus eitler Ehrbegier, sondern im Sinn und Geist des Meisters, wenn auch wider dessen Willen gehandelt zu haben — hält ihn aufrecht, er mag sich dem Richterspruch seines Herrn nicht entziehen, aber er will und muß seine Heldenthat von Anfang bis zu Ende, in ihren Beweggründen und Folgen in's hellste Licht stellen, er will keinen andern Fürsprecher als diese seine That, im Glauben, daß sie seine Schuld wo nicht tilgen, doch mindern werde. Nun gewinnt seine Darstellung eine verdoppeltes Interesse; sie wird zugleich Siegesbericht und Vertheidigungsrede, sie enthüllt uns zugleich die ganze volle Gesinnung des Helden und veranschaulicht uns bis in's Einzelne seine Besonnenheit, Klugheit, Ausdauer, Gewandtheit, Kühnheit und Stärke; jeder Zug des Gemäldes wird von Bedeutung, spricht für den Helden und scheint ihn von der Strenge des Gesetzes entbinden zu müssen. Es stellt sich auf das Klarste heraus, wie die Heldenthat, für welche er sein Leben einsetzt, gleich sehr im Interesse des Volkes, des Ritterthums, der Religion vollbracht wurde.

Als er geendet, erdröhnt der Saal von dem Beifallsruf der ganzen Versammlung, und selbst die Ordensbrüder des Helden fordern laut, daß man die Heldenstirne kröne; das Volk will ihn im Triumphzuge entführen —

Da faltet seine Stirne streng
Der Meister und gebietet Schweigen —

und weit entfernt, dem hinreißenden Eindruck der Heldenrede sich hinzugeben, wiederholt er nur um so schärfer und schroffer seinen ersten Vorwurf, den ja der ganze Bericht des jungen Ritters weder widerlegt noch entkräftet hat; er wiederholt ihn mit dem eben so nahe-

liegenden als schlagenden, zugleich ethisch und ästhetisch wirksamen Gegensatz:

— den Drachen, der dies Land
verheert, schlugst du mit tapfrer Hand;
ein Gott bist du dem Volke worden;
ein Feind kommst du zurück dem Orden,
und einen schlimmern Wurm gebar
dein Herz, als dieser Drache war.

Die Schlange, die das Herz vergiftet,
die Zwietracht und Verderben stiftet,
das ist der widerspenst'ge Geist,
der gegen Zucht sich frech empöret,
der Ordnung heilig Band zerreißt;
denn er ist's, der die Welt zerstöret.

Gerade in diesem Momente, im Beifallssturm des Volkes, im ungestümen Ansinnen der Ritter, die damit in offener Empörung begriffen waren wider ihren die Würde des Gesetzes aufrecht haltenden Herrn und Meister, mußte der Jüngling inne werden, wie er mit seiner dem Gebote seines Gebieters zuwiderlaufenden That, die das Land von einer zerstörenden Naturmacht befreit, zerstörend in eine höhere sittliche Ordnung eingegriffen hatte. Er mußte es im Innersten seiner Seele fühlen, wie wahr das Wort des gestrengen Richters sei, das die bloße ritterliche Tapferkeit als einen Muth, der auch beim „Mameluken" zu finden sei, tief unter die auf den Trieb des natürlichen Willens, auf den Ruhm eigener Heldengröße verzichtende dem Vorbilde des Erlösers nacheifernde Demuth des Ordensritters stellte, der die weltliche Thatkraft und Tapferkeit mit geistlicher Gesinnung, wie sie ganz vorzüglich in der Pflege der Armen und Kranken, im dienenden Gehorsam, im Verzichtleisten auf eigenen Willen gegenüber der Regel des Vereins, in der willigen Unterwerfung unter das Joch Christi sich offenbarte, heiligen zu wollen gelobt hatte. Wenn schon der weltliche Soldat im Dienst auf den eigenen Willen verzichten, unbedingt gehorchen muß, weil von diesem willigen sich unterordnenden Gehorsam das Wohl des ganzen Heeres abhängt, wenn schon ein Titus Manlius, der römische Consul, den eigenen Sohn hinrichten ließ, weil er wider den Befehl, mit dem Feinde einen Kampf zu beginnen, einen Zweikampf, zu dem er herausgefordert wurde und den seine Ehre zu fordern schien, bestanden hatte: sollte da ein geistlicher Soldat, der mit dem Zeichen Dessen sich schmückte, der Gehorsam geübt bis zum Tode, ja zum Tode am Kreuz, sollte der Ritter-Mönch, der sein ganzes Leben dem Gesetz des Ordens geweihet hat, weniger zum unbedingten Gehorsam verpflichtet sein? Dem Geiste, aus welchem die Stiftung des Sct. Johanniter-Ordens entsprungen war, mußte vor Allem der Meister des Ordens treu bleiben, in seiner Person ihn darstellen, mit all' seiner Kraft und Würde ihn aufrecht erhalten; nicht in seinem, sondern im Namen der Väter, welche den Bund gestiftet, im christlichen Geiste, der die Seele der Ordensgemeinschaft sein und bleiben mußte, sprach er das Urtheil:

Dich hat der eitle Ruhm bewegt:
Drum wende dich aus meinen Blicken,
Denn wer des Herren Joch nicht trägt,
Darf sich mit seinem Kreuz nicht schmücken!

Das dünkt Allen zu hart und grausam, drohend und wild erhebt sich das Geschrei der Menge, die Ordensbrüder, die bei aller Theilnahme für den Verurtheilten sich doch dem Eindruck der sittlichen Majestät des Meisters, der die Heiligkeit des Gesetzes mit unerschütterlicher Festigkeit vertritt, nicht entziehen können, — bitten um Gnade. Aber der Jüngling? — er bittet nicht, er zürnt nicht, er hat unbeirrt von der begeisterungsvollen Verehrung des Volkes

und der für ihn sprechenden Stimme der Ordensritter still in sich den allerschwersten Kampf beendet und glücklich bestanden: er hat auf alle eigene Größe und Ehre, auf alles eigene Verdienst verzichtet, dem Gesetze, von welchem das Bestehen der Gemeinschaft abhängt, seine Person unterworfen in aufrichtiger Buße:

— Still legt er von sich das Gewand
Und küßt des Meisters strenge Hand
Und geht.

Mit solcher Hingabe an den Geist der Gemeinschaft, mit solcher Selbstentäußerung und echten Demuth, womit er die allerhärteste Strafe, die ein Ordensglied treffen kann, auf sich nimmt und doch noch die Liebe zu seinem Herrn und Meister, der im Namen des Kreuzes zu ihm gesprochen und ihn verurtheilt hat, im Herzen bewahrt, bewährt er aber auch wiederum jenen echten unbedingten Gehorsam, jene erste und vornehmste Tugend, die ihn des mit dem Kreuze gezierten Ordensgewandes würdig zeiget. Mit diesem Akt des Gehorsams hat er nicht bloß alle noch vorhandenen Schlacken von dem lauteren Golde seines Wesens entfernt, er hat uns auch den ganzen gediegenen Vollwerth desselben auf das Herrlichste offenbart, er hat gezeigt, daß, wenn er auch geirrt und gefehlt hat, doch die Gesinnung, aus welcher seine Heldenthat hervorgegangen, die lauterste und reinste gewesen ist, daß er die Wahrheit geredet, wenn er bekannte, daß er „des Gesetzes Sinn und Willen" treulich zu erfüllen vermeinte, daß der Meister ihm zu viel gethan, wenn er das harte Wort sprach: „Dich hat der eitle Ruhm bewegt!" Er hat die Züchtigung als wahrhafter Christusjünger empfangen, sich durch sie heiligen, von seinem Fehltritt reinigen lassen; er hat im Leiden sich erst recht erhoben zur christlichen Tapferkeit des Herzens und so die Palme des ritterlichen Mönchthums wieder errungen. Indem er

gehorsam dem Befehl seines Herrn sein Ordensgewand ablegt, erkämpft er sich's; und der scharfblickende seelenkundige Meister, der wohl den christlichen Kern im Gemüthe des herrlichen Jünglings kannte, der ihn der härtesten Prüfung unterwarf und ihm diese nicht ersparen durfte, erkennt noch im Gange des seines Schmuckes beraubten still sich entfernenden Ritters, wie vollkommen der innere Läuterungsprozeß dieser edeln Seele gelungen ist, er ruft ihn, der nun seine ganze Liebe gewonnen, zurück und spricht:

— Umarme mich, mein Sohn!
Dir ist der härt're Kampf gelungen!
Nimm dieses Kreuz! Es ist der Lohn
Der Demuth, die sich selbst bezwungen.

So gewinnt die Ueberschrift des Gedichts „der Kampf mit dem Drachen" am Schluß desselben den umfassendsten geistigen Sinn, und wir empfangen den reinsten und vollsten Eindruck von der sittlichen Erhabenheit des christlich-mönchischen Ritterthums in der Anschauung zweier idealer Charaktere, die durch ihren scharfen Gegensatz sich erst verdunkeln zu wollen schienen und schließlich sich durch- und miteinander in der schönsten Beleuchtung zeigen. Wir fühlten uns anfangs wie von schneekalter Luft angewehet, als dem ruhmgekrönten jungen Ritter der finsterstrenge alte Mönch gegenüber trat und mit dem harten Buchstaben des Gesetzes die Heldengröße des Siegers zu vernichten drohete. Und doch mußten wir vor dieser rauhen und harten Größe uns ehrfurchtsvoll beugen, ja, wir mußten ihr unwillkürlich huldigen, denn es sprach aus ihr jene christliche Macht, die durch Selbstentäußerung die Welt überwunden; es zeigte sich jene unbeugsame Strenge, welche der Meister rein objektiv, frei von allem willkürlichen, selbstischen Wesen als Fürst der Ordensgemeinschaft zu üben verpflichtet war, erhaben über die Bestechung des Gefühls

und die Erregung des Affektes durch den Glanz einer so wohl gelungenen und in ihren Folgen so segensreichen Heldenthat; es zeigte sich jene würdevolle Ruhe und Sicherheit, die dem Sturm des tobenden Volkes wie dem Andringen der Brüder widersteht und Schweigen gebietet. Schließlich dann, da er in seiner Strenge Gefahr zu laufen scheint, selber dem christlichen Geiste untreu zu werden, den er zu vertreten hat, falls er das hochherzige Ordensglied, das Buße gethan, von sich stoßen würde — offenbart sich sein ganzes liebeerfülltes Herz, indem er den willig sich Entfernenden schnell zurückruft und in seine Arme schließt, und wir ahnen nun den Heldenkampf, welchen der fürstliche Ordensmeister mit sich selber durchgekämpft hat, indem er, selber von ritterlichem Muthe beseelt, mit den Gefühlen der Bewunderung und Theilnahme, welche alle Ritter dem jungen Helden so feurig zollten, sympathisirend, einem der edelsten Mitglieder seines Ordens die strafende Zucht mußte zu Theil werden lassen. Eine solche Persönlichkeit war aber auch allein im Stande, den jungen Helden die ganze Schwere des übertretenen Gesetzes und zugleich den vollen Geist desselben fühlen zu lassen, so daß derselbe auch die strafende Hand des strengen Richters zu küssen vermochte; der Geist einer solchen Persönlichkeit war das Stahlbad, aus welchem der Jüngling gereinigt und gekräftigt hervorging, um fortan in vollendeter Heldengröße zu strahlen. Nur im Großen findet das Große einen Halt, aber auch ein Verständniß. Wie der Jüngling in den Sinn und Geist des Meisters eingegangen war und aus dem tapfersten Ritterthume das christliche Heldenthum des Mönchs in schönster Vollendung hatte hervorgehen lassen: so hatte der hochwürdige Ordensmeister sich von der starren, strengen, stolzen Gesetzeshöhe erhoben in ein noch höheres Reich christlicher Liebe, wo eine Freiheit waltet, welche weder der sittliche Rigorismus des Römerthums noch der äußerliche Mechanismus des Soldatenthums kennt.

Der Großmeister, indem er den im demuthsvollen Gehorsam nun ganz bewährten Jüngling umarmt, zeigte auch seinerseits, daß im Ordensgeneral der Christ nicht nur nicht untergegangen, sondern verklärt worden war. Es umarmten sich zwei völlig ebenbürtige Helden, — diese zwei Charaktere, die erst im unvereinbaren Gegensatz einander abstoßen zu wollen schienen, hatten sich nun vollkommen geeinigt; es war nicht bloß eine Wiedereinsetzung in die Ordensgemeinschaft, es war eine Huldigung, dem Gleichberechtigten dargebracht, wenn der Meister dem Jüngling das Komthurkreuz überreichte und damit die höchste Würde als Belohnung des Würdigsten in Aussicht stellte.

Indem der Ordensmeister nicht dem Heros, der den Drachen bezwungen, sondern dem christlichen Helden, der sich selber überwunden hat, den Heldenpreis zuerkennt, wahrt er vor Allem den Geist und die Würde seines Ordens; indem er den jungen Ritter auf eine Weise ehrt und belohnt, wie es weder das Volk noch die Ritter selber zu hoffen gewagt hatten, befriedigt er die Wünsche der Ritterschaft und das Interesse des Volkes in höchstem Maaße.

Nach Vertot's Geschichte des Johanniter-Ordens, aus welcher Schiller den Stoff für seine Romanze entnommen hat, war es unter Helion von Villeneuve, der von 1323—1346 Großmeister des Ordens vom heil. Johannes auf der Insel Rhodus war, daß eine große Schlange*) oder ein Krokodil (vereinigt gedacht in der Gestalt des „Lindwurms") arge Verwüstungen auf der Insel anrichtete

*) „Drache" hieß nach der mythischen Auffassung des Alterthums die geflügelte Schlange, von der man glaubte, daß sie durch die Luft führe. „Lindwurm" oder „Linddrache" d. h. glatter, gleißender, schlüpfriger Wurm — war ein wurmförmiges, krokodilartiges Ungeheuer, eine vierbeinige geflügelte Schlange, sie spielte noch in den Rittergeschichten des Mittelalters eine große

und sogar Menschen verschlang. Sie lag in einer Felsenhöhle neben einem Sumpfe am Fuße des Berges St. Stephan, der mit einer Wallfahrtskapelle gekrönt war, zwei Meilen von Rhodus, der Hauptstadt. Der Ritter, dem es gelang, das Ungeheuer zu erlegen, hieß Dieudonné (Deodat) von Gozon, nach seinem Familienschloß in der Provence. Der glückliche Sieger, von seinen Freunden und einer großen Volksmenge begleitet, zog triumphirend in den Palast des Großmeisters ein; der aber hatte den Kampf verboten und ließ den Helden auf der Stelle in's Gefängniß abliefern, berief die Rathsversammlung und beantragte den Tod des Ritters. Doch die Versammlung erkannte nur als Strafe ihm das Ordenskleid zu nehmen. Nun, als dem Gesetz Genüge geschehen war, durfte der Großmeister wieder die Gnade walten lassen. Auf die Fürbitte des ersten Komthurs gab er dem Helden das Ordenskreuz zurück, überhäufte ihn mit Wohlthaten und machte ihn zu seinem Statthalter auf der Insel. Das Haupt der Schlange wurde zum Gedächtniß der glorreichen That auf dem Stadtthore befestigt, und als der Großmeister starb, ward Dieudonné von Gozon sein Nachfolger. Er starb im Jahr 1353. Auf das Grabmal setzte man die Worte: Draconis Exstinctor.

Wir sehen, wie der Dichter im Wesentlichen der geschichtlichen Ueberlieferung gefolgt ist, wie er aber, um für das Ideale der Heldenthat Raum zu gewinnen, alles historische Beiwerk vermieden und ganz dramatisch den Schwerpunkt der Handlung in das Innere zweier in Gegensatz gestellter Charaktere verlegt hat. Wie im Drama die Helden sich durch das charakterisiren, was sie reden und thun, so tritt uns in jedem Wort, das Meister und Jünger sprechen, ihre

Rolle und war bei den ältesten christlichen Dichtern der personificirte Teufel, der von mehreren Heiligen, namentlich vom heil. Georg, erlegt ward.

Gesinnung, in Allem, was sie thun, ihr Charakter entgegen. Wenn uns der Dichter jenen vorführt mit finsterem Ernst in den Mienen das Verhör beginnend, wider den allgemeinen Jubel sich stemmend, und wenn er den Ritter vor seinen Ordensfürsten mit bescheidenem Schritt hintreten, auf die entscheidende Frage: „Was ist die erste Pflicht des Ritters, der für Christum ficht?" ihn erröthen, dann aber ihn „mit gesetztem Geist" seine Heldenthat darlegen läßt, so daß der feurige Muth, die Körperstärke, Ausdauer, List, das edle Herz, das so lebhaft von der Noth des Landes ergriffen ward ꝛc. auf das Anschaulichste sich enthüllen; wenn er endlich ihn das harte und doch nicht ungerechte Urtheil des Herrn mit „gesenktem Blick" empfangen, still und ohne Zögern sein Ordensgewand ablegen, des Meisters strenge Hand küssen läßt, und nun der Meister mit liebendem Blick und Ton ihn wieder zurückruft: so sind das lauter scharfe, bezeichnende Pinselstriche zum Charakterbilde der Helden. Keiner dieser Züge durfte fehlen, alle sind gleich nothwendig, um uns ein ganzes und volles Bild zu geben. Alle weitere Individualisirung aber durch Kostüm, Körpergestalt u. dgl. wäre hier überflüssig, ja für den reinen Genuß der sittlichen Größe dieser Heldengestalten störend gewesen. Ein homerisches Epos hat dafür Raum, die kurz sich fassende, ihren idealen Gehalt für unser Gefühl koncentrirende Romanze nicht. Wenn K. Hoffmeister, der das hohe Verdienst sich erwarb, Schiller's Leben und Dichtungen zuerst im Zusammenhange gründlich erforscht und klar dargestellt zu haben, dessenungeachtet bemerkt:*) „die Charakteristik ist wieder der schwächste Theil der Dichtung" — so zeigt er mit solcher Bemerkung, daß er weder den Begriff der Schiller'schen Romanze überhaupt gefaßt hatte, noch die eigenthümliche Schönheit dieser Romanze ganz zu würdigen wußte. Er fährt

*) Schiller's Leben, Geistesentwickelung und Werke ꝛc. III. S. 338.

fort: „Der Ritter und Großmeister gehen in den Ideen auf, die sie vertreten — Schiller hat sorgfältig alle individuellen Züge vermieden." Der Dichter hat uns ideale Charaktere dargestellt, aber dies war nur möglich (und es kann überhaupt auf keine andere Weise geschehen) dadurch, daß er das Individuelle nach seiner allgemeinen Geltung als ein Generelles darstellte und damit das Individuum charakterisirte. Hoffmeister verwechselt das Individualisiren und Charakterisiren. Vielleicht hätte uns Schiller seine Helden in Walter Scott'scher Manier vorführen sollen? Gerade dies, daß sie vollkommen in den Ideen aufgehen, die sie vertreten, daß ihr Inneres in jedem Wort, jeder Bewegung, Geberde, Handlung vollkommen zu Tage kommt, anschaulich, handgreiflich, daß diese Einzelwesen sich als Charaktere erweisen und lebende Gestalten sind mit Fleisch und Blut, nicht todte Ständer, an die man die Ideen wie die Kleider an den Nagel etwa gehängt hätte — gerade dies zeigt uns den großen dramatischen Dichter auch als großen plastischen Künstler, dem es vollkommen gelungen ist, ideales sittliches Leben nicht nur anschaulich, sondern auch charakteristisch darzustellen, und dessen eigenthümliche Größe überhaupt in solcher Darstellung des Ideals bestand.

Die Romanzen Schiller's wollen uns keine Geschichte erzählen, keine historischen Einzelwesen als solche vorführen, sie wollen uns in ihren Helden die sittlich und religiös bewegte Menschheit darstellen; darum müssen sie nicht auf's Individualisiren, sondern auf's Charakterisiren nach idealer Seite hin ausgehen.

Leider sind die Worte „Idee" und „Individuell" für die Lehre vom Schönen so verwirrend und für die Theoretiker so verführerisch geworden, daß diese wie in einer Schlinge sich selbst darin gefangen haben und dann den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr sehen. So meint Hoffmeister auch bei der Kritik des „Handschuh": Eine allgemeine Idee läßt sich bei diesem Stücke gar nicht angeben! Die „Idee" des Dichters und jedes Künstlers ist nie und nimmer ein philosophisch gefaßter „allgemeiner" Satz oder abstrakter Gedanke, sondern der ästhetische Gegenstand, — sei er dem sittlichen oder natürlichen Leben entnommen, — der zur künstlerischen Darstellung treibt, und der als solcher auch ein Besonderes, Konkretes und darum Anschauliches ist. Uebrigens haben wir oben S. 137 die Idee jener Romanze angegeben. Wie dehnbar und unbestimmt aber der Begriff der „Individualität" geworden ist, hat z. B. W. v. Humboldt bewiesen, indem er sogar in Schiller's philosophischem lyrisch-didaktischen Gedichte „Ideal und Leben" die „höchste poetische Individualität und die völlige sinnliche Klarheit" fand. Mit welchem Lobe hätte er erst Schiller's Romanzen überschütten müssen, die, nicht wie jenes Gedicht bloß eine poetische Einkleidung von Gedanken, sondern die vollkommenste poetische Verkörperung sittlicher Hochbilder sind, geziert mit allen Vorzügen und Glanzseiten Schiller'scher Dichterkraft!

VIII.

Ritter Toggenburg.

1. „Ritter, treue Schwesterliebe
Widmet Euch dies Herz;
Fordert keine andre Liebe,
Denn es macht mir Schmerz;
Ruhig mag ich Euch erscheinen,
Ruhig gehen sehn.
Eurer Augen stilles Weinen
Kann ich nicht verstehn!“

2. Und er hört's mit stummem Harme,
Reißt sich blutend los,
Preßt sie heftig in die Arme,
Schwingt sich auf sein Roß,
Schickt zu seinen Mannen allen
In dem Lande Schweiz,
Nach dem heil'gen Grab sie wallen,
Auf der Brust das Kreuz.

3. Große Thaten dort geschehen
Durch der Helden Arm,
Ihres Helmes Büsche wehen
In der Feinde Schwarm,
Und des Toggenburgers Name
Schreckt den Muselmann;
Doch das Herz von seinem Grame
Nicht genesen kann.

4. Und ein Jahr hat er's getragen,
Trägt's nicht länger mehr,
Ruhe kann er nicht erjagen,
Und verläßt das Heer,
Sieht ein Schiff an Joppe's Strande,
Das die Segel bläht,
Schiffet heim zum theuren Lande,
Wo ihr Athem weht.

5. Und an ihres Schlosses Pforte
Klopft der Pilger an,
Ach! und mit dem Donnerworte
Wird sie aufgethan:
„Die Ihr suchet, trägt den Schleier,
Ist des Himmels Braut,
Gestern war des Tages Feier,
Der sie Gott getraut.“

6. Da verlässet er auf immer
Seiner Väter Schloß,
Seine Waffen sieht er nimmer,
Noch sein treues Roß.

Von der Toggenburg hernieder
Steigt er unbekannt,
Denn es deckt die edeln Glieder
Härenes Gewand.

7. Und erbaut sich eine Hütte,
Jener Gegend nah,
Wo das Kloster aus der Mitte
Düst'rer Linden sah;
Harrend von des Morgens Lichte
Bis zu Abends Schein,
Stille Hoffnung im Gesichte,
Saß er da allein.

8. Blickte nach dem Kloster drüben,
Blickte Stunden lang
Nach dem Fenster seiner Lieben,
Bis das Fenster klang,
Bis die Liebliche sich zeigte,
Bis das theure Bild
Sich in's Thal herunter neigte,
Ruhig, engelmild.

9. Und dann legt' er froh sich nieder,
Schlief getröstet ein,
Still sich freuend, wenn es wieder
Morgen würde sein.
Und so saß er viele Tage,
Saß viel Jahre lang,
Harrend ohne Schmerz und Klage,
Bis das Fenster klang,

10. Bis die Liebliche sich zeigte,
Bis das theure Bild
Sich in's Thal herunter neigte,
Ruhig, engelmild.
Und so saß er, eine Leiche,
Eines Morgens da;
Nach dem Fenster noch das bleiche
Stille Antlitz sah.

* * *

Die Bildung des Mittelalters vereinte die schroffsten Gegensätze: höchsten Associationstrieb und höchsten Separationstrieb, tobende Fehde- und Rauflust und klösterliches Stillleben, naturwüchsige Kraft und Derbheit und gemüthliche Erregtheit, heroische Tapferkeit und christliche Demuth, Roheit der Gefühle, Grausamkeit der Sitten und zarte Innigkeit und Sentimentalität in einer Weise, von der wir uns heutzutage schwer eine Vorstellung machen können. Das Ritterthum vor Allem zeigt uns Männer, deren ganze Erziehung auf Entwickelung körperlicher Kraft und Gewandtheit ihr Hauptaugenmerk gerichtet hatte, abgehärtet, stahlhart, stets zum Kampfe bereit, von höchster persönlicher Tapferkeit, — und unter der rauhen, harten Außenseite schlägt ein so weiches, zartes Herz, daß darin die „Minne," die Liebe zur erwählten Dame sich zu einem Kultus entwickelte, gleich der Religion ein Allerhöchstes ward, dem der Ritter zu jeder Stunde alle seine Kräfte nicht bloß zu weihen, sondern zu opfern bereit war. Diese romantische Liebe theilte mit der Romantik überhaupt das Streben, im Endlichen ein Unendliches, über das Sichtbare und Sinnliche Hinausgehendes zu ahnen, zu ergreifen und festzuhalten; sie fand im weiblichen Wesen den Abglanz einer höheren Welt, die Offenbarung eines Himmlischen, vor welchem sie in Andacht die Knie

beugte, und der Madonnen-Kultus, die Verehrung der himmlischen Jungfrau, war nur der zusammengefaßte Ausdruck dieser christlichen Romantik. Im Ritterthum waren Ehre und Liebe der Art mit der christlichen Frömmigkeit und Sitte verschmolzen, daß sie einen wesentlichen Bestandtheil des Christenthums bildeten, das ja den unendlichen Werth der Persönlichkeit zuerst an's Licht gebracht und für alle Zeiten sicher gestellt hatte. Die Ritterehre schloß den Kampf für die Unschuld, für die Wittwen und Waisen, für die Kirche und das schöne Geschlecht ein; in ihr gewann das Bewußtsein jener Unendlichkeit den socialen Ausdruck, wie in der unbedingten Hingabe an die auserkorene Dame das Verhältniß der Geschlechter, welches im ganzen Alterthum nur ein sachliches, realistisches gewesen, zu einem idealen, im Gemüth gewurzelten und erblüheten erhoben und geweihet ward. Wie in der Geltendmachung der Ehre hat es auch im Minnedienst nicht an Ausartung und Uebertreibung des Gefühles zu bloßer Affektation gefehlt, aber in seinem Kerne war es nicht minder edel, gesund und rein als das religiöse Gefühl, welches einer „Idee" willen Millionen von Menschen aus ihrer Heimath forttrieb in einen fremden Erdtheil, um mit den Ungläubigen auf Tod und Leben zu kämpfen.

Wenn dasselbe ideale, auf das Unendliche gerichtete Streben den frommen Einsiedler trieb, auf alle Freuden und Genüsse des Lebens, auf alle Bequemlichkeit, ja auf alle dem Weltlichen zugewandte Thätigkeit zu verzichten, um nur seiner Andacht leben zu können: so war dies unstreitig eine sehr einseitige Uebertreibung seines religiösen Gefühls, — aber daß dies so übertrieben werden konnte, gibt eben Zeugniß von der Tiefe und Innigkeit dieses mittelalterlichen Gemüths, in welchem solche Gefühle so tiefe Wurzeln schlagen konnten, von jener Gemüthskraft, die auch im Stande war, in wilde unbekannte Gegenden zu dringen und keine Mühsale und

Kämpfe zu scheuen, um sie für die christliche Civilisation zu gewinnen. Ein solches Gefühl, das, in sich selber stark genug und für alles Dahingegebene in sich selber den vollsten Ersatz findend, im Stande war, die Einöde zum Paradiese zu machen, das war sicherlich keine schwächliche Sentimentalität.

Wenn ein Ritter den Schmerz seiner Liebe, die keine Erhörung gefunden, mit in's heilige Land nimmt, dort ritterlich kämpft und des Feindes Schaaren lichtet, aber seine Liebe nicht niederwerfen kann; wenn er rückkehrend erfährt, daß die Dame seines Herzens auf immer durch die Klostermauer von ihm geschieden ist, und er nun sein Schloß, das Erbtheil seiner Väter, verläßt, von dem, was einem Ritterherzen noch schwerer fallen mußte, von seinem treuen Roß und den erprobten Waffen auf immer Abschied nimmt, um dem Kloster gegenüber sich eine Hütte zu bauen und im zeitweiligen Anblick der Geliebten sein Lebensglück zu finden und in dieser freiwilligen Selbstbeschränkung das Gleichgewicht des Gemüthes wieder zu gewinnen: so ist das allerdings eine Schwärmerei und Uebertreibung eines an sich edeln und berechtigten Gefühls, eine leidenschaftliche Hingabe an den Schmerz und die Sehnsucht, die aber dennoch, weit entfernt von schwächlicher Empfindung oder moderner Sentimentalität einer Wertherstimmung, Zeugniß gibt ebensowohl von der Stärke als von der Reinheit und Innerlichkeit eines Gefühls, das auch eine so edle tapfere Mannesseele zu übermannen vermag.

Die moderne Sentimentalität ist ganz anderer Art; sie ist ebenso egoistisch als schwach. Sie verräth ihre Schwäche damit, daß sie ihr Liebesweh besingt, beweint, bejammert, daß sie in ihren Schmerz das ganze Natur- und Menschenleben hinein ziehen will und doch an Allem verzweifeln muß, daß sie schließlich den Lebensmuth verliert und nur noch Kraft behält, sich eine Kugel durch den Kopf zu jagen oder einer Wassernixe in die Arme zu werfen.

Ritter Toggenburg hingegen, da er die Schreckensnachricht vernommen, daß die Freundin, welche als Braut heimzuführen er immer noch gehofft hatte, „des Himmels Braut“ geworden sei, klagt nicht, reflektirt nicht über sein Unglück, zerfließt nicht in schmerzvolle Thränen — schnell hat er seinen Entschluß gefaßt, und, ohne ein Wort zu verlieren, führt er ihn aus. Sein Lebensglück ist ihm genommen, sein Herz tödtlich verwundet, aber sein Lebensmuth keineswegs vernichtet; das Leben hat noch Reiz, weil es ihm die Nähe der Geliebten und zuweilen ihren Anblick vergönnt. Er findet in der höchsten Selbstbeschränkung die höchste Befriedigung, weil er dem Einen Gefühle ganz und ausschließlich leben kann.

Eine solche Kraft der Resignation, eine solche Macht der Sehnsucht, die den Anblick des geliebten Gegenstandes um jeden Preis sich verschaffen muß und wiederum in diesem einen noch verstatteten Genusse glücklich ist, die ein heroisches Leben beschließt, um ein idyllisches zu beginnen und in diesem vollkommen Genüge zu finden: das setzt eine nicht gemeine und oberflächliche Natur, sondern ein edles und großes Herz voraus, fähig, auch jene ritterliche Tapferkeit zu entwickeln, welche schon mit dem Namen des Toggenburgers den Muselmann zu schrecken vermochte. Nur in einer solchen Seele, in welcher weibliche Empfänglichkeit und Zartheit des Gefühls die männliche Thatkraft nicht ausschloß, konnte das eine Gefühl so tiefe Wurzeln schlagen, daß die Zweige des Baumes zu unendlicher Sehnsucht sich ausstreckten. Daß sich die Gegensätze berühren, ist ein alter Erfahrungssatz; aber die schroffsten Gegensätze berühren sich nur in der stärksten Natur. Weil das Gemüthsleben des Mittelalters viel stärker war als das unsrige, konnte in ihm auch Stark- und Weichmuth, Heldenkraft und Gefühlsseligkeit in Einer Person viel markirter hervortreten, das Heroische in's Idyllische überschlagen und

zum Sentimentalen wiederum der naturwüchsige Zug des Naiven sich gesellen.

Diesen naiven Zug in der mittelalterlich-ritterlichen Sentimentalität hat der Dichter des „Toggenburg“ mit bewundernswerther Anschauung erfaßt und mit vollendeter Kunst wiedergegeben; er hat seinen Helden, in welchem die Tragik der Empfindsamkeit auf idyllische Weise endete, durchaus naiv dargestellt. Darin besteht die hohe Schönheit dieser Romanze, welche in der ganzen Reihe eigenthümlich und einzig dasteht. Der dramatisch-epische Styl konnte hier nicht zur Anwendung kommen, da das Lyrische überwiegt, das romantische Motiv der Liebe ausschließlich die Handlung trägt, kein Konflikt verschiedener Motive dramatische Handhaben bietet. So sehr hier die Macht eines Gefühles, das zur Alles überwuchernden Empfindung sich festsetzt, das Thatsächliche ist, von dem erzählt wird: so hat es doch der Dichter vermieden, die Macht dieser Empfindung durch rührende oder pathetische Mittel uns aufzudrängen. Einfach und schlicht, durchaus gegenständlich schreitet die Erzählung vor und rückt, wie es der Romanze zukommt, Alles in lichte Anschauung. Der Held des Stückes, gerade weil er leidend ist, spricht gar nicht, geht nirgends darauf aus, uns durch Gefühlsausbrüche zu rühren. Der Dichter hat es verstanden, ihn ganz auf epische Weise uns vorzuführen, er zeigt ihn uns in Situationen und Handlungen, wir sehen aus dem, was er thut, das, was er leidet. Der tiefste Schmerz ist stumm. Wohl aber erfahren wir durch die gedrängte energisch zusammengefaßte Rede seiner Dame in der Abschiedsscene, die uns die Anfangsstrophe der Romanze darstellt, den schweren Kampf seines Herzens, wir erkennen bereits die Uebermacht einer Liebe, die doch hoffnungslos ist! Das Gefühl ist so überquellend, der Abschied so schmerzlich-heftig (man beachte die kurzen ohne Bindewörter aneinander gereiheten Sätze in Str. 2, welche den Sturm und Drang,

der in dem Herzen des Ritters tobt, vortrefflich kennzeichnen), daß wir schon jetzt inne werden (was Str. 3 hervorhebt), daß, obwohl große Thaten durch des Helden Arm geschehen, das „Herz von seinem Grame nicht genesen kann." Wir schiffen mit ihm erwartungs- aber nicht hoffnungsvoll nach der Heimath zurück (Str. 4), da bringt die Schreckensnachricht (Str. 5, die Mitte des Gedichts) die Wendung, welche das Schicksal des Helden entscheidet.

Hat uns die erste Hälfte des Gedichtes den mit seinem Liebesweh ringenden Mann vorgeführt, so bringt die zweite Hälfte die Lösung dieses Kampfes: der Ritter verzichtet auf Alles und hüllt sich in das härene Gewand des Einsiedlers (Str. 6), bauet sich dort eine Hütte, wo er den geliebten Gegenstand noch sehen zu können die Hoffnung hat (Str. 7). Dieser versagt dem unglücklichen und doch noch glücklichen Freunde nicht den Balsam für die Wunde seines Herzens — das theure Antlitz neigt sich freundlich in's Thal herab (Str. 8), und die Liebe des Ritters bewährt sich in ihrer Reinheit und Idealität darin, daß sie schon durch die Nähe, durch den bloßen Anblick der Geliebten beseligt wird, so, daß sie ohne Schmerz und Klage noch Jahre lang das Leben fortführen kann (Str. 9), und so schließt das Gedicht (Str. 10) mit dem idyllischen Glück, welches, dem noch mit seiner Leidenschaft Kämpfenden versagt, dem von seinem Gefühl Uebermannten zu Theil wird. Im Anblick des ruhig-milden Engelsantlitzes, das sich freundlich in's Thal herunterneigte, ist aller Sturm der Leidenschaft, aller Stachel der Begierde getilgt, es ist der stille Frieden gewonnen worden, welcher noch das Antlitz des Gestorbenen verklärt.

Indem der Dichter also das Sentimentalische ganz in's Idyllische überleitet, seinen Helden, dessen Herz langsam verblutet, doch noch ein glückliches, zufriedenes Leben, eine Harmonie, welche die Einseitigkeit des Gefühls wieder aufhebt, gewinnen läßt, söhnt

er uns auch mit der Schwäche desselben, die in der leidenden Hingabe an die Gefühlswelt liegt, wieder aus; ja, wir können uns sogar dem Eindruck der unbedingten Würde des sittlichen Wesens der Menschennatur, die so rein, so frei von aller Selbstsucht und Sinnlichkeit der Begierde sich vor uns entfaltet und eine unendliche Tiefe des Gemüthslebens uns erschließt, nicht entziehen.

Der bloß sinnlichen Liebe ist es freilich nicht um die Person, sondern nur um das Geschlecht zu thun, darum tröstet sie sich bald. In dieser Romanze hat aber der Idealismus einen würdigen Ausdruck gefunden, denn das Subjekt wird geopfert. Es ist hier die Allgewalt der Liebe, wie sie an der geliebten Person haftet und trotz dem Mangel der Erwiederung zu ihr hintreibt in unwiderstehlichem Zuge, ja selbst im schwersten Leid vernichteter Hoffnung doch noch in der Nähe und Anschauung des geliebten Gegenstandes das Lebensglück findet, auf eine ideale Spitze gestellt.

Wenn der „Taucher" unbedenklich sein Leben opfert, weil ihm auch der geringste Hoffnungsstrahl, das geliebte Wesen besitzen zu können, mehr ist als alles Andere, was das Leben ihm bietet, und unendlich stärker ist als der Trieb der Selbsterhaltung: so opfert hingegen Ritter Toggenburg unbedenklich seine Güter, seinen Stand, sein ganzes individuelles Leben im Schmerz über das versagte Gut, das allen anderen Gütern des Lebens in seinen Augen erst den Werth verlieh, und ohne welches für ihn aller Besitz werthlos war. Indem die ganze Lebenssubstanz in diese Liebe hineingelegt ward, mußte das Gefühl derselben auch unendliche Geltung bekommen; es mußte, da ihm der Gegenstand versagt war, als unendliche Sehnsucht fortdauern. Diese hätte keinen schöneren poetischen Ausdruck finden können als im Schluß der Romanze:

Nach dem Fenster noch das bleiche
stille Antlitz sah.

Dieses noch im Tode zum geliebten Gegenstand hingewandte Antlitz spricht beredter als alles Vorangegangene von der unbedingten Geltung einer Liebe, die noch im Tode ihre Macht bewährt und über ihn hinausweist; hier klingt der elegische Ton, der das ganze Gedicht durchwaltet, so rein und voll und doch wieder in so natürlicher naiver Form aus, daß unsere Seele zugleich gerührt und erhoben wird.

Zu diesem Eindruck wirken die kurzen trochäischen Verszeilen im Wechsel des weiblichen und männlichen Reimes vortrefflich. Der Trochäus gibt Ernst und Würde, und doch ist ihm das Feierliche und Strenge genommen; männlicher Ernst und weibliche Milde durchdringen sich in diesen Versen, die in ihrer Einfachheit und Schlichtheit das helle Kolorit tragen, wie es die naive Darstellung eines empfindsamen Lebens verlangt, und die in dem einfach regelmäßig wechselnden Reime zugleich den einfachen Verlauf des Einsiedlerlebens abspiegeln. Da das Stück keinen tragischen Ausgang nimmt wie die Taucher-Romanze, so ist alles Pathetische und Mysteriöse fern gehalten. Die Liebe bleibt ja der freundliche Sonnenschein, der das Leben des Einsiedlers bis an's Ende erwärmt; es soll ihre Dauer, nicht ihr gewitterhaftes Aufleuchten oder ihre schnell verzehrende Glut gefeiert werden. So sehr aber auch das im ersten Theile des Gedichtes aufwogende und stürmende Gefühl des Ritters sich beruhigt und in das Schicksal ergeben zu haben scheint, es bleibt doch die im Herzen zusammengepreßte Leidenschaft mit ihrem Feuer, und der Dichter hat ihre nachhaltige unvertilgbare Gewalt meisterhaft in den sich wiederholenden Worten der achten Strophe zum Ausdruck gebracht:

Blickte nach dem Kloster drüben,
blickte Stunden lang
nach dem Fenster seiner Lieben,
bis das Fenster klang,
bis die Liebliche sich zeigte,
bis das theure Bild
sich in's Thal herunter neigte,
ruhig, engelmild.

Wie eine unzerreißbare Kette schlingen sich die bedeutsamen Worte „blickte“ und „Fenster“ und dann das energisch dreimal sich wiederholende „bis“, welches die Sehnsucht nach dem glücklichen Augenblick so ganz zusammenfaßt, in einander.

So gegensätzlich auch die beiden Charaktere des Stückes erschienen, so innerlich verwandt sind sie doch. Beide geben sich Einem Triebe, der alle anderen Neigungen überwuchert, ganz und unbedingt hin, beide sind gleich tief und beharrlich in ihrem Gefühle, und so verschieden auch der Inhalt desselben sein mag, es waltet doch in beiden jener mittelalterliche, zwar schwärmerische, aber in seinem Grunde religiöse Geist, der den Trieb nach dem Idealen mit aller Macht und Zähigkeit zur Geltung brachte. Die Richtung, welche die Leidenschaft des Ritters nahm, hatte bei aller Verirrung doch ein Gemüth zur Voraussetzung, das auf denselben Ton frommer Askese gestimmt war, welche seine Freundin beseelte und in's Kloster führte. Ein nur weltlich gesinntes Herz würde der Liebe nicht also sich hingegeben und ihr Alles geopfert haben.

Beide Charaktere sind vom Dichter gleich vortrefflich gezeichnet. Das feste bestimmte entschlossene ganz von der Welt abgewandte und dem Jenseits zugekehrte Wesen der Freundin tritt gleich zu Anfang scharf hervor, und doch fehlt auch nicht die weibliche Milde, denn es wird ja die heiße Liebe des Ritters nicht mit Gleichgültigkeit betrachtet, sondern mit Schmerz. Ihre Seele ist bekümmert ob der

Liebe eines Mannes, die sie nicht erwiedern kann; wäre ihr Herz durchaus hart geblieben gegenüber dem Gefühl des Ritters, so wäre dies unerklärlich. Die „treue Schwesterliebe", der innige freundschaftliche Verkehr war nur möglich auf Grundlage einer Harmonie der Gemüther. Die Sehnsucht nach der Klosterzelle überwiegt aber alle anderen Neigungen. Dort hat sie ihren Zweck erreicht, Ruhe und Frieden für die Seele gefunden; doch neigt sie sich in liebevoller Theilnahme, wenn auch frei von allem Wunsch und Affekt des weltlichen Lebens in's Thal hinunter zu der Hütte des Freundes, der ja auch wie ein Klosterbruder von der Welt geschieden ist, und den sie nur noch auf diese Weise erfreuen kann. Und wie der Dichter durch diesen Zug der „Engelmilde" den scharfen Zügen ihres Bildes die weicheren Uebergänge gegeben hat, so hat er auf der anderen Seite die weibliche Weichheit und Innigkeit des Ritters nicht ohne die Züge männlicher Thatkraft gelassen, indem er ihn zuvörderst als tapferen Kriegsmann zeichnete.

Wenn Hoffmeister die „einer irdischen Neigung abgewandte Jungfrau" besser durchgeführt findet als den Ritter, „von dessen Heftigkeit und Heldenmuth man es nicht begreift, wie diese Eigenschaften in eine bewegungslose Empfindsamkeit erstarren konnten" — so ist dieser Tadel als unbegründet zurückzuweisen. Denn gerade, daß der Ritter in so stürmischer heftiger Weise von der Geliebten sich losriß, daß er im heißesten Schlachtenkampf sich auszutoben, sein aufgeregtes Gefühl zu beschwichtigen suchte, das zeigt uns jene tief in's Herz gedrungene Wunde, aus deren unheilbarem Riß die Weltentsagung, die starre Ruhe, in welche jedes Uebermaaß der Bewegung und Erregung übergehen muß, allein erklärlich wird. Hätte uns der Dichter nicht gleich von vornherein den Schmerz und Kampf des Ritters so stark zu Gemüthe geführt, so wäre diese seine „Erstarrung" bei der Rückkehr völlig unmotivirt geblieben.

J. Schmidt, vor dem die übrigen Romanzen Schiller's keine Gnade finden, bemerkt vom Ritter Toggenburg, es sei „eine Romanze im reinsten Styl, von einem Wohllaut und einer Harmonie, wie wir sie bei Schiller kaum wieder antreffen"; „doch" — fährt er fort — „ist die Empfindung schwächlich und geziert." Als ob bei „schwächlicher und gezierter Empfindung" ein reinster Styl, voll Wohllaut und Harmonie möglich wäre! Harmonie ist Uebereinstimmung, Durchdringung von Form und Inhalt. Also auch nach dieser Seite hin trifft der Tadel nicht. Die Macht und Stärke der Empfindung, von welcher der Toggenburger beherrscht ist, wird uns vom Dichter so objektiv, so lebendig und doch wieder so innig und zart in dieser Gegenständlichkeit zu Gemüthe geführt, das ganze Gedicht ist so sehr auf die Empfindung gebauet — im Gegensatze zu den übrigen Ritter-Romanzen, welche die aus begeisterndem Gefühle hervorgehende That feiern — daß gerade in dieser Romanze die Energie der Empfindung, wie sie das ganze Subjekt in sich hineinzieht und das Gemüth ausschließlich erfüllt, das Charakteristische ist.

IX.

Der Graf von Habsburg.

---

1. Zu Aachen in seiner Kaiserpracht
Im alterthümlichen Saale
Saß König Rudolph's heilige Macht
Beim festlichen Krönungsmahle.
Die Speisen trug der Pfalzgraf des Rheins,
Es schenkte der Böhme des perlenden Weins,
Und alle die Wähler, die Sieben,
Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt,
Umstanden geschäftig den Herrscher der Welt,
Die Würde des Amtes zu üben.

2. Und rings erfüllte den hohen Balkon
Das Volk im freud'gen Gedränge;
Laut mischte sich in der Posaunen Ton
Das jauchzende Rufen der Menge:
Denn geendigt nach langem verderblichen Streit
War die kaiserlose, die schreckliche Zeit,
Und ein Richter war wieder auf Erden,
Nicht blind mehr waltet der eiserne Speer,
Nicht fürchtet der Schwache, der Friedliche mehr
Des Mächtigen Beute zu werden.

3. Und der Kaiser ergreift den gold'nen Pokal
Und spricht mit zufriedenen Blicken:
„Wohl glänzet das Fest, wohl pranget das Mahl,
Mein königlich Herz zu entzücken;
Doch den Sänger vermiss' ich, den Bringer der Lust,
Der mit süßem Klang mir bewege die Brust
Und mit göttlich erhabenen Lehren.
So hab' ich's gehalten von Jugend an,
Und was ich als Ritter gepflegt und gethan,
Nicht will ich's als Kaiser entbehren."

4. Und sieh'! in der Fürsten umgebenden Kreis
Trat der Sänger im langen Talare;
Ihm glänzte die Locke silberweiß,
Gebleicht von der Fülle der Jahre.
„Süßer Wohllaut schläft in der Saiten Gold;
Der Sänger singt von der Minne Sold,
Er preiset das Höchste, das Beste,
Was das Herz sich wünscht, was der Sinn begehrt;
Doch sage, was ist des Kaisers werth
An seinem herrlichsten Feste?"

5. „Nicht gebieten werd' ich dem Sänger," spricht
Der Herrscher mit lächelndem Munde;
„Er steht in des größeren Herren Pflicht,
Er gehorcht der gebietenden Stunde.
Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen;
So des Sängers Lied aus dem Innern schallt
Und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen."

6. Und der Sänger rasch in die Saiten fällt
Und beginnt sie mächtig zu schlagen:
„Auf's Waidwerk hinaus ritt ein edler Held,
Den flüchtigen Gemsbock zu jagen;
Ihm folgte der Knapp mit dem Jägergeschoß,
Und als er auf seinem stattlichen Roß
In eine Au kommt geritten,
Ein Glöcklein hört er erklingen fern:
Ein Priester war's mit dem Leib des Herrn,
Voran kam der Meßner geschritten.
7. Und der Graf zur Erde sich neiget hin,
Das Haupt mit Demuth entblößet,
Zu verehren mit gläubigem Christensinn,
Was alle Menschen erlöset.
Ein Bächlein aber rauschte durch's Feld,
Von des Gießbachs reißenden Fluthen geschwellt,
Das hemmte der Wanderer Tritte,
Und beiseite legt jener das Sakrament,
Von den Füßen zieht er die Schuhe behend,
Damit er das Bächlein durchschritte.
8. Was schaffst Du? redet der Graf ihn an,
Der ihn verwundert betrachtet. —
„Herr, ich walle zu einem sterbenden Mann,
Der nach der Himmelskost schmachtet;
Und da ich mich nahe des Baches Steg,
Da hat ihn der strömende Gießbach hinweg
Im Strudel der Wellen gerissen.
D'rum, daß dem Lechzenden werde sein Heil,
So will ich das Wässerlein jetzt in Eil
Durchwaten mit nackenden Füßen."

9. Da setzt ihn der Graf auf sein ritterlich Pferd
Und reicht ihm die prächtigen Zäume,
Daß er labe den Kranken, der sein begehrt
Und die heilige Pflicht nicht versäume.
Und er selber auf seines Knappen Thier
Vergnüget noch weiter des Jagens Begier;
Der andere die Reise vollführet;
Und am nächsten Morgen mit dankendem Blick
Da bringt er dem Grafen sein Roß zurück,
Bescheiden am Zügel geführet. —
10. „Nicht wolle das Gott!" rief mit Demuthssinn
Der Graf, „daß zum Reiten und Jagen
Das Roß ich beschritte fürderhin,
Das meinen Schöpfer getragen!
Und magst Du's nicht haben zu eignem Gewinnst,
So bleib' es gewidmet dem göttlichen Dienst:
Denn ich hab' es Dem ja gegeben,
Von dem ich Ehre und irdisches Gut
Zu Lehen trage und Leib und Blut
Und Seele und Athem und Leben." —
11. „So mög' auch Gott, der allmächtige Hort,
Der das Flehen der Schwachen erhöret,
Zu Ehren Euch bringen hier und dort,
So wie Ihr jetzt ihn geehret!
Ihr seid ein mächtiger Graf, bekannt
Durch ritterlich Walten im Schweizerland;
Euch blühen sechs liebliche Töchter:
So mögen sie — rief er begeistert aus —
Sechs Kronen Euch bringen in Euer Haus
Und glänzen die spätsten Geschlechter!" —

12. Und mit sinnendem Haupt saß der Kaiser da,
Als dächt' er vergangener Zeiten,
Jetzt, da er dem Sänger in's Auge sah,
Da ergreift ihn der Worte Bedeuten;
Und die Züge des Priesters erkennt er schnell,
Und verbirgt der Thränen stürzenden Quell
In des Mantels purpurnen Falten;
Und Alles blickte den Kaiser an
Und erkannte den Grafen, der das gethan,
Und verehrte das göttliche Walten.

* * *

„Des Sängers Segen“ — so könnte man diese Romanze auch überschreiben, wie Uhland das Gegenstück dazu „des Sängers Fluch“ benannt hat.

Es soll im Grafen von Habsburg ebensowenig wie in den Kranichen des Ibykus „die Macht des Gesanges“ veranschaulicht werden — das war bereits anderweitig vom Dichter geschehen —, sondern es sollte dargestellt werden die der himmlischen Macht des Gesanges huldigende irdische Macht, die im Glanze ihrer Majestät, im Vollgenuß der Ehre und Hoheit beim Krönungsmahle nach dem Sänger verlangt, um durch ihn dem Feste erst die rechte Würde und Weihe zu geben, da sie in seiner Kunst eine Offenbarung des göttlichen Geistes anerkennt und verehrt, — und die nun durch den Mund des Sängers eine zweite Huldigung und Krönung erfährt, welche noch erhabener und herrlicher ist als die erste. Denn die vom Kaiser der Dichtkunst öffentlich erwiesene Ehre führt zur öffentlichen Verkündigung einer edeln hochherzigen Handlung, worin auf die schönste Weise sich die fromme

ritterliche Gesinnung des „Grafen von Habsburg“ offenbart, der, wie er jetzt als Kaiser seine Verehrung der Dichtkunst kund gegeben, so als Ritter ebenso entschieden seine hohe unbegrenzte Verehrung der Kirche gezollt und auf das Eindringlichste es kund gethan hatte, daß ihm das Christenthum Herzenssache sei.

Auf einem Jagdzuge*) war der Graf einem Priester begegnet, der einem Kranken die letzte Labung bringen wollte und im Begriff stand, einen angeschwollenen Gießbach zu durchwaten. So wenig die Pracht des Krönungsmahles das Verlangen nach den edelsten Genüssen des Geistes im Kaiser unterdrücken konnte, so wenig konnte der Eifer und die Lust der Jagd die Theilnahme des Grafen an den höheren Bedürfnissen der Menschheit und sein stets zur Hülfe bereites Wohlwollen für den Diener der Kirche unterdrücken. Damit dem Kranken die Speisung mit dem hochwürdigen Gut so früh als möglich zu Theil werde, übergibt er dem Priester sein eigenes stattliches prächtig aufgezäumtes Roß (nicht das Pferd seines Knappen), denn er hält auch das Beste nicht für zu gut, um zu helfen, daß „die heilige Pflicht“ des Priesters nicht versäumt werde. Und als es der Priester zurückbringt „bescheiden am Zügel geführet“, denn er hatte es nur für seine Amtshandlung benutzen, die so großmüthig gewährte Unterstützung nicht auf seine Person ausdehnen wollen, da freuet sich der ritterliche Graf, mit dem Pferde der Kirche ein Geschenk machen zu können, damit es, schon geweihet durch den Zweck, welchem es gedient, fortan dem göttlichen Dienste verbleibe. Es ist in seinen Augen nur eine

*) Die Gemsen und Alpen saßen ihm nicht vor der Thür, so daß der Graf gleich bergan steigen konnte — hat doch der Dichter ausdrücklich gesagt, daß er durch Auen und Felder ritt, was auch ganz zum Terrain des Aargau stimmt. Dies nur für diejenigen, welche glauben, der Dichter habe gefehlt, den Ritter auf eine Gemsjagd zu Pferde ausziehen zu lassen.

geringe Opfergabe, die er dem darbringt, in dessen Dienst er sich selber fühlt und weiß, und dem als dem obersten Lehnsherrn die ganze Christenheit zu huldigen hat.

— Ich hab' es dem ja gegeben,
von dem ich Ehre und irdisches Gut
zu Lehen trage und Leib und Blut
und Seele und Athem und Leben!

Viel mehr als das kostbare Geschenk rührt den Diener der Kirche diese Zartheit des Gemüthes, diese tiefe, gottergebene christliche Demuth, die ihm aus solcher Rede in höchster Reinheit und Innigkeit hervorleuchtet; der so anspruchslose fromme Priester, der schon voll Dankes gewesen für die ihm so großmüthig gewährte Unterstützung, fühlt sich mächtig erhoben durch diese dem Heiland und der Kirche so schön dargebrachte Huldigung, und er, der auch in seiner aufrichtigen Selbstentäußerung als treuer Diener der Kirche das Walten des göttlichen Geistes erfahren hat, des Geistes, der auch in den Schwachen mächtig ist, der bricht kraft desselben in den begeisterungsvollen Dank aus, der zum Prophetenwort sich steigert:

So mög' auch Gott, der allmächtige Hort,
der das Flehen der Schwachen erhöret,
zu Ehren Euch bringen hier und dort,
sowie Ihr jetzt ihn geehret!
Ihr seid ein mächtiger Graf, bekannt
durch ritterlich Walten im Schweizerland;
Euch blühen sechs liebliche Töchter:
so mögen sie, rief er begeistert aus,
sechs Kronen Euch bringen in Euer Haus
und glänzen die spätsten Geschlechter!

War hiermit nicht die Erhebung des Grafen zur kaiserlichen Würde schon indirekt angedeutet? Daß die sechs Töchter des Grafen

ebenso viel Kronen in's Haus bringen würden, war schwer zu denken, wohl aber vermochten's die Töchter des Kaisers. Und wenn im Gemüthe des frommen Priesters zu jener kaiserlosen schrecklichen Zeit des sogenannten Interregnums, wo Zucht und Ordnung in allen Ständen gewichen war und auch die Kirche viel zu leiden hatte, der Gedanke mit aller Macht aufleuchten mußte, daß Rudolph von Habsburg, in welchem ritterliche Tugend und Festigkeit mit christlicher Freundlichkeit und Milde so einzig sich paarten, der Würdigste wäre auf dem ersten Throne der Christenheit, wenn zu diesem Gedanken der Wunsch sich gesellte, daß der Allmächtige den, der ihn so hoch geehrt hatte, auch zu hoher Ehre führen möchte: so konnte der prophetische Segenswunsch auch das mit aller Entschiedenheit und Bestimmtheit hervorheben, was die höchste weltliche Macht und Würde zur Voraussetzung hatte. War doch erst hierdurch, daß nicht bloß die Person des Grafen, sondern sein ganzes Haus der höchsten Ehre theilhaftig werden sollte, daß es glänzen möge „in den spätesten Geschlechtern" die ganze Fülle des Segens ausgesprochen.

Und siehe! das prophetische Gebet ist erhört worden, und der es einst gesprochen steht jetzt vor seinem Kaiser als greiser Sänger da, der in seinem Liede den Grafen von Habsburg gefeiert hat und in dem Grafen von Habsburg den Kaiser, und der es nun Allen zu Herzen geführt, wie Gott das Flehen der Schwachen erhöret. Sein Lied, das sich wie ein heiteres Jagdstück, wie eine nur zur Unterhaltung bestimmte Romanze anließ:

„Auf's Waidwerk hinaus ritt ein edler Held"

ist zum würdigsten Krönungsliede geworden. Und wie es den Kaiser aus der Gegenwart in die Vergangenheit führt und wieder auf den innigen Zusammenhang beider hinwies und hierin so bedeutsam das göttliche Walten enthüllte, so mußte er es gerade in diesem Momente auf das Tiefste empfinden, wie hoher Gnade ihn der Allmächtige ge=

würdigt, und wie nun auch, was früher unmöglich schien, die Prophezeiung von den sechs Kronen, die den Glanz seines Hauses weit verbreiten sollten, sich erfüllen könne*) — und das Gefühl der Freude und des Dankes im Aufblick zu dem, der Alles so herrlich hinausführt, ward so übermächtig, daß der Kaiser die Thränen nicht zurückhalten konnte und das Antlitz im purpurnen Krönungsmantel barg. Da erkannte auch das Volk, das verwundert auf den Kaiser blickte, in ihm den vom Lied gefeierten Helden, und in dieser wunderbaren Fügung, die der Krönungsgesang enthüllt hatte, fühlte und erkannte es das Walten des heiligen und gerechten Gottes, der den Demüthigen erhöhet und das Echte und Edle aus der Verborgenheit an's Licht bringt. Die Freude, die sich zuvor so laut und stürmisch im „jauchzenden Rufen der Menge" kund gegeben, hatte sich zur stillen Innigkeit des religiösen Gefühles vertieft, das Aller Herzen mächtig durchdrang, und nun erst hatte das Fest seinen Höhenpunkt erreicht, denn nun erst war es ganz offenbar worden, daß der Kaiserthron keinem Würdigeren hätte zu Theil werden können. Nur der verdient die höchste weltliche Ehre und Macht, der im Besitz derselben es nicht vergißt, den idealen Mächten des Lebens, der Religion und Kunst zu huldigen und damit Gott die höchste Ehre zu geben.

In diesem Gedanken liegt die Seele des Gedichts, die belebende

*) Die sechs Töchter Rudolphs haben in der That sechs Kronen erworben. Mechtild ward vermählt mit Ludwig, Pfalzgrafen des Rheins und Herzog in Baiern, Agnes mit Herzog Albrecht von Sachsen, Hedwig mit dem Markgrafen Otto von Brandenburg, Katharina mit dem nachmaligen Könige Otto von Ungarn, Gutta mit dem König Wenzel von Böhmen, Clementine mit dem Erbprinzen von Sicilien, Carl Martell, später zum König von Ungarn erwählt. Sie wurden also zur Hälfte mit Fürsten, zur Hälfte mit Königen vermählt.

schöpferische Einheit, welche die Glieder desselben beherrscht und zu schöner Harmonie verbindet. Aus dieser „Idee" ergibt sich die Schürzung des Knotens und seine ebenso einfache als überraschende Lösung. Dem Kaiser genügt nicht das leibliche Mahl, er führt ein geistiges Festmahl herbei durch den Vortrag des Sängers, und so prachtvoll jenes sein mag, bei welchem die Fürsten das Amt der aufwartenden Diener versehen, dieses erweist sich als das herrlichere. Der Kaiser befiehlt, und der Sänger erscheint als williger Diener, des hohen Gebotes harrend, das über den Gegenstand seines Liedes entscheiden soll. Aber der Kaiser, der auch im Sänger den Priester und Propheten Gottes ehrt, der in seinem Liede das Wehen des göttlichen Geistes vernimmt, dessen Gewalt sich aller menschlichen Willkür entzieht, ordnet sich in Verehrung des höhern Herrn der Dichterbegeisterung unter. Und die ehrwürdige Gestalt des greisen Sängers, der kraft seines Dichtergenius jetzt die Hauptperson geworden ist, zieht Aller Blicke und Ohren auf sich, er läßt auf einen Augenblick die prachtvoll strahlende Kaisersonne verschwinden, damit sie aus seinem Liede um so herrlicher hervorgehe und strahle mit unauslöschlichem Glanze. (Der dem Sänger huldigende Kaiser verwandelt sich in einen dem Priester huldigenden Ritter und der das Lob des Ritters singende Dichter in den segnenden Priester und Propheten, der das Krönungsfest heiligt, das in dieser religiösen Erhebung der Gemüther eine Höhe gewinnt, wo alles irdische Große und Prächtige klein wird — und mit dieser idealen Spitze der ganzen dramatischen Schilderung schließt auch das Gedicht schön und würdig.)

Unbegreiflich bleibt, wie der im Ganzen so gründliche, im Einzelnen aber oft sich verirrende Interpret des Schiller'schen Dichtergeistes, K. Hoffmeister, den Schluß des Gedichts in folgender Weise anfechten konnte:

„Aber in der Art, wie Rudolph's Frömmigkeit belohnt wird, drängt

sich dem aufmerksamen Leser ein Widerspruch auf, welcher das Ende des Gedichts in seiner Wirkung beeinträchtigt. Der dankbare Priester wünscht dem Grafen, daß er hier und dort zu Ehren komme, und daß seine sechs lieblichen Töchter sechs Kronen in sein Haus bringen mögen. Als sich der Kaiser der Geschichte wieder erinnert und in dem Sänger den Priester erkennt, vergießt er viele Thränen, und das Volk, welches in dem Kaiser den Grafen erkennt, der das gethan, verehrt das göttliche Walten. Wie aber? was brachte diese allgemeine Rührung und religiöse Erhebung der Gemüther hervor? Doch wohl weniger jener unbestimmte Glückwunsch, daß der Graf zu Ehren kommen werde hier und dort, als die bestimmte Prophezeiung von den sechs Kronen der Töchter. (!) Diese letztere mußte also bei der Krönung Rudolph's im Jahre 1273 schon in Erfüllung gegangen sein, wenn ihre Erwähnung einen solchen Eindruck hervorbringen konnte. Aber wie kann uns der Dichter glauben machen, daß schon bei Rudolph's Krönung alle sechs Töchter mit Fürsten und Königen vermählt gewesen seien, da diese Vermählungen doch erst in Folge der Thronbesteigung ihres Vaters stattfanden? Waren die Töchter damals noch nicht verheirathet, so steht die Hinweisung auf sie ziemlich müßig da. (!) Die Thränen des Vaters und das göttliche Walten sind nur dann gehörig motivirt und vollkommen gerechtfertigt, wenn des Kaisers Töchter schon damals alle vermählt waren, was sie aber nicht sein konnten. Der Dichter begeht hier nicht allein einen Anachronismus, sondern muthet uns auch eine innere Unwahrscheinlichkeit zu, welche sogar dem schlichten Verstande sogleich anstößig und unbequem auffällt." (!)

Hätte nur der Kritiker seinen „schlichten Verstand" walten lassen, so würde der ihm gesagt haben, worin die tiefe Rührung des Kaisers und die religiöse Erhebung des Volkes begründet und wodurch sie

vom Dichter motivirt war; er würde sich nicht versteift haben in der Ansicht, als sei das Gefühl und die Erkenntniß des göttlichen Waltens bloß an die Prophezeiung der glücklichen Verheirathung der sechs Töchter geknüpft gewesen. Daß der erste und wesentliche Theil des prophetischen Segenswunsches, nämlich die Erhebung des Grafen selbst, den der Allmächtige, wie jenen einst seinen Diener auf das stattliche Roß gesetzt, nun auf den Kaiserthron gesetzt hatte, in Erfüllung gegangen, daß in dem wunderbaren Zusammentreffen des Priesters und Sängers die göttliche Fügung um so eindringlicher und lebendiger allen Zuhörern offenbar werden, daß der Kaiser, mitten im aufregenden Glanze des Krönungsfestes so wieder in seine einfache anspruchslose Vergangenheit versetzt, so bei den zartesten Saiten seines Gemüthes ergriffen werden mußte, daß er eine Huldigung durch den Sänger erfuhr, welche sein frommes Herz auf das Tiefste erschütterte — das gilt dem Kritiker so viel als nichts; er kann sich die Thränen des Kaisers nur erklären, wenn alle Töchter schon verheirathet waren, und da das zur Zeit nicht möglich war, hat der Dichter die ganze Wirkung seines Gedichtes verfehlt.

Doch wenden wir uns wieder zum schönen Gedichte selber. Die Composition ist auch hier wieder meisterhaft. Der Dichter hat sich nicht mit der einfachen Anekdote begnügt, um daraus eine Romanze zu bilden, etwa wie Bürger's „Lied vom braven Mann" zur Darstellung einer einzelnen schönen Handlung; er hat vielmehr diese Handlung zum Momente eines Schicksals, zum prägnanten Ausdruck göttlicher Fügung und Führung und somit die als Romanze vorgetragene Handlung zu einem Gliede einer größeren Romanze erhoben die als ein ebenso reiches und großes, wie einheitliches und zu vollkommener Harmonie sich abrundendes dramatisches Gemälde vor uns steht, in welchem das Vergangene als lebendige Gegenwart empfunden wird.

Um die scenische Einheit zu gewinnen, ist der Dichter mehrfach von seiner Quelle abgewichen. Bekanntlich führte Tschudi's Schweizer Chronik, aus der er hauptsächlich den Stoff für seinen „Tell" entnahm, dem Dichter auch den Stoff für seine Romanze zu. Nach der treuherzigen Erzählung des Chronisten war es im Jahre 1266, daß dem Grafen von Habsburg jener Vorfall mit dem Priester begegnete, der seinen Dank für das großmüthige Geschenk also abstattete: „Herr, nun wolle Gott Eer und Würdigkeit hier in Zeit und dorten ewigklich an üch legen!" Am folgenden Morgen ritt der Graf, wie Tschudi erzählt, in ein Kloster, und dort prophezeiete ihm die Klosterfrau: „Das wird der allmächtig Gott üch und üwer Nachkommen hinwieder begaben, und söllend fürwar wüssen, daß Ir und üwer Nachkommen in höchste zitliche Eer kommen werdend!" Der Priester aber ward Kaplan des churfürstlichen Erzbischofs von Mainz, und in dieser Stellung hat er „Im und anderen Herren von solcher Tugend, auch von Mannheit dieses Grafen so dick angezeigt, daß syn Nam im ganzen Rich rumwürdig und bekannt ward. Daß Er harnach zu Römischen König erwelt ward." Indem Schiller die Klosterfrau ganz aus dem Spiele ließ und ihre Worte dem Priester in den Mund legte, gab er diesem nicht nur die höhere prophetische Würde, sondern verflocht ihn so zu sagen in Rudolph's Schicksal und gewann für seine Person das hohe Interesse und die dramatische Wirkung, sobald sich herausstellte, daß der Sänger, welcher die Begebenheit vortrug, zugleich der weissagende Priester war. Nur in einer Anmerkung hat der Dichter mitgetheilt, daß derselbe Priester als churfürstlicher Kaplan die Wahl auf Rudolph von Habsburg lenkte. Im Gedichte selber wird nichts davon erwähnt, und mit Recht; denn das ritterliche Walten des Grafen, sein frommer und mannhafter Sinn genügte schon, die Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken, und mußte gerade dadurch um so bedeutsamer erscheinen, daß trotz der bescheidenen Verborgenheit, in

welcher der ritterliche Graf lebte, er doch weit über die Heimath hinaus bekannt wurde und zugleich in seiner Bedeutung von dem Seherblick des begeisterten Priesters erkannt ward. Die Prophezeiung erhielt so ein desto größeres Gewicht, das göttliche, nicht durch Menschen vermittelte Walten trat um so schärfer hervor. Und mit demselben guten Takte hat der Dichter die Prophezeiung der hohen Ehre, die dem Grafen persönlich widerfahren sollte, unbestimmt gelassen, denn nun erst, da er auf dem Kaiserthrone saß, mußte ihm der Sinn jener Worte: „Es möge der Allmächtige zu Ehren Euch bringen, sowie Ihr selbst ihn geehret," denen er in seiner Bescheidenheit keine so hohe Bedeutung gegeben hatte, völlig klar, seine Ueberraschung und Rührung um so tiefer werden. Nun erst besann er sich wieder auf jenen Segenswunsch des Priesters, der ihm fast aus dem Gedächtniß entschwunden war, und der „Worte Bedeuten" fuhr wie ein Blitz durch seine Seele. Sein frommes Gemüth mußte gerade in dieser wunderbaren Fügung, daß der Sänger zum Krönungsfeste die Worte öffentlich vor allem Volk vortrug, die er im Verborgenen als Priester zu dem Grafen gesprochen hatte, die Gnade und Güte des Allmächtigen erkennen, und das Volk mußte die gleiche Empfindung theilen.

So weiß der echte Dichter eine schlichte Anekdote poetisch zu beleben, künstlerisch zu einem Organismus auszubilden mit reichster innerer Gliederung in einfachster äußerer Gestalt, so daß alles Unwesentliche, die Aufmerksamkeit Zerstreuende, die Wirkung der Idee, die sich im Ganzen ausprägt, Schwächende vermieden ist.*)

*) Die nackte Wirklichkeit konnte und wollte der Dichter nicht kopiren — eine diplomatisch genaue Schilderung des Krönungsfestes wäre keine Romanze geworden. Daß Schiller den vom Chronisten erzählten schönen Zug aus dem Leben Rudolphs in seiner Weise, d. h. idealisirend zum herrlichen Bilde eines Festes, wo König und Sänger Hand in Hand gehen, gestaltete, benimmt dem Gedichte doch wahrlich nichts von seiner Schön-

Was den Versbau und Rhythmus betrifft, so stimmt auch dieser vortrefflich zu dem Inhalte; die aus zehn Versen bestehende Strophe entwickelt in ihren durch Anapäste (◡ ◡ –) belebten Jamben (◡ –) eine leichte gefällige Bewegung, zu der sich aber die der Feier entsprechende Würde gesellt, die besonders in der zweiten Hälfte der Strophe, wo nur zwei weibliche Reime auf vier männliche kommen, hervortritt. Wie die Reime schön und voll erklingen, so gibt ihre Kreuzung in der ersten Hälfte der Strophe (a b a b) und ihre Umarmung in der zweiten Hälfte (c c d c c d) hohe Grazie, eine kunstreiche Verschlingung der Verse, welcher doch die Einfachheit nicht fehlt, und die sich fern hält von der Künstelei und Reimerei des Sonetts. Dem Krönungsliede, das einen so würdigen Herrscher zu feiern hat, durfte weder die Kunst des Versbaues, noch die Würde der Darstellung fehlen, noch der Wohlklang der Rede. Das schöne Wort

Süßer Wohllaut schläft in der Saiten Gold

ist selbst schon „süßer Wohllaut" und wird durch die ganze Romanze bewährt. Weit entfernt, daß in dem genannten Verse die Länge, womit begonnen wird und eine überzählige Hebung entsteht, störend wäre, wird gerade mit diesem Aufschlagen, das doch wieder so gar nicht hart ist, der Beginn des Vortrages wirksam hervorgehoben.

---

heit. Wie weit es aber deutsche Kritiker in ihrem wegwerfenden Urtheil auch über die besten Gedichte Schiller's zu bringen im Stande sind, davon giebt neuerdings F. A. Brandstaetter in seiner sonst werthvollen Broschüre: Ueber Schiller's Lyrik (Berlin, 1863) einen Beleg, indem er (S. 38) die Romanze mit diesen Worten charakterisirt: „Versifizirte Stelle des Chronisten Tschudi von 1266, fast wörtlich, mit einigen hinzugefügten historischen Unrichtigkeiten." (!) Das geht über das nüchterne Urtheil hinaus in's gerade Gegentheil von einer besonnenen und maßvollen ästhetischen Würdigung.

Solcher Freiheiten, welche die Volksdichtung sich oft erlaubt, darf sich auch wohl zuweilen der Kunstdichter bedienen, und Schiller hat, wie wir im Taucher und Handschuh gesehen, besonders ein imposantes Auftreten auf solche Weise hervorzuheben gewußt.

Lebhaft schildernd sind auch die Beiwörter, die Schiller, wie wir schon früher darauf aufmerksam gemacht, immer sehr charakteristisch anzuwenden weiß; König Rudolphs heilige Macht, die jauchzende Menge, das freudige Gedränge, die dunkeln Gefühle, besonders aber die personificirenden, welche das Abstracte, oder was an dem Gegenstande ist, zum lebendigen Einzelwesen erheben: gebietende Stunde, des Mantels purpurne Falten, der Thränen stürzender Quell.

Der „Graf von Habsburg" war die letzte der Schiller'schen Romanzen, und es ist, als hätte der Dichter alles Schöne der vorhergegangenen in dieser vereinigen wollen. Wir haben die Pracht der Schilderung, den höchsten Glanz der Scene verbunden mit einer Innigkeit und Wärme der Darstellung, wie sie der idealen Größe der Gemüthswelt, die sich vor uns erschließt, angemessen ist. Die schärfsten Kontraste sind hart neben einander gestellt, Volk und Fürsten, weltliche Größe und Pracht und geistliche Würde und Macht, ritterliche und priesterliche Demuth — Vergangenes, das zur Gegenwart wird und wieder auf die Zukunft deutet, — und doch ist's Eine Scene, in welcher Alles zu harmonischer Einheit des leicht überschaubaren Bildes verschmilzt. Obwohl keine heroische That unsere Erwartung, Hoffnung, Furcht, Bewunderung erregt, — denn nicht eine That, sondern die in der Handlung sich offenbarende Gesinnung ist es, die gefeiert wird: so erfahren wir doch die vollste dramatische Spannung, denn der Krönungssaal selber ist zur Bühne geworden, der Kaiser Zuschauer und Held des Stückes zugleich, und der Sänger stellt im Liede sein eigen Erlebniß dar.

In allen vorangegangenen Romanzen ist innerer und äußerer Kampf, die Helden ringen mit der Naturkraft oder mit der Gewalt ihrer eigenen Gefühle — im „Grafen von Habsburg" sind die Gegensätze ausgeglichen, die Seele des Helden ruhet fest und sicher in ihrer sittlich=religiösen, aus dem Christenglauben gewonnenen Kraft und Hoheit, die, weil sie alles Selbstische abgestreift hat und Gott allein die Ehre gibt, auch in dem Allerhöchsten ihre Macht und Stärke hat. Es ist das Heldenthum der in sich vollendeten Gesinnung, jener in unbedingter Verehrung des Göttlichen sich kundgebenden „Demuth", welche, je mehr sie alles Zeitliche dem Ewigen unterordnet und auf die eigene Größe verzichtet, auch um so mehr der höchsten zeitlichen Ehre und Macht gewiß ist. Wie auch im „Kampf mit dem Drachen" die christliche Demuth es ist, welche den ruhmwürdigen Helden erst recht zum Helden macht und ihm die Krone aufsetzt: so ist es im „Grafen von Habsburg" wiederum die christliche Demuth, welche dem gekrönten Herrscher die letzte und höchste Krönungsweihe gibt. Aber dort kostete es noch Kampf, um diese Höhe zu erringen, hier war sie schon vorher errungen, darum konnte der Kaiser auch dem Sänger gegenüber die dem Göttlichen sich unterordnende Demuth walten lassen und so seine eigene Verherrlichung herbeiführen.

Es ist ganz charakteristisch für Schiller, daß er so gern und mit ganzer Seele diese „Demuth", wie sie in dem Ritterthum sich ausprägte, durch seine Poesie verherrlichte. Aber sie war ja gerade hier nicht jene feige schlaffe Passivität, sondern durch den Glauben beseelte Thatkraft. Worin bestand denn das „ritterliche Walten", wenn es echt sein und Vertrauen erwecken sollte? Im schönen Verein ritterlicher Kraft, Rüstigkeit, Tapferkeit mit jener Gesinnung, die sich im Schutz der Wittwen und Waisen, der Armen und Schwachen, des schönen Geschlechts, das in seiner Schwäche den Edelmuth des starken Geschlechts herausforderte, im Schutz der Religion und kirchlichen Würdenträger bethätigte. Diese sich aller Selbstsucht entäußernde, ihre Stärke freiwillig für ideale Zwecke verwendende Kraft (nicht jene heuchlerische Demuth, die unter dem Deckmantel der Religion die gröbste Selbstsucht birgt) war es, was im Geist des Ritterthums den Schiller'schen Genius so ansprach, so mächtig ihn anzog und ihn nicht müde werden ließ, die „christliche Demuth" zu besingen. Hatte er sich doch Jahre lang mit einer Tragödie „die Malteser" getragen und in hoher Bewunderung ihrer Größe und Christentugend die Verse ihnen gewidmet:

Herrlich kleidet sie euch, des Kreuzes furchtbare Rüstung,
  Wenn ihr, Löwen der Schlacht, Akkon und Rhodus beschützt,
Durch die syrische Wüste den bangen Pilgrim geleitet
  Und mit der Cherubim Schwert steht vor dem heiligen Grab.
Aber ein schönerer Schmuck umgibt euch die Schürze des Wärters,
  Wenn ihr, Löwen der Schlacht, Söhne des edelsten Stamms,
Dient an des Kranken Bett, dem Lechzenden Labung bereitet
  Und die niedrige Pflicht christlicher Milde vollbringt.
Religion des Kreuzes, nur du verknüpftest in Einem
  Kranze der Demuth und Kraft doppelte Palme zugleich.

Einen solchen Verein scheinbar sich widersprechender Eigenschaften: Festigkeit des Willens und Zartheit des Gefühls, Tapferkeit und Andacht, praktischen Sinn und Verstand und tief innerliches Leben, jenen Sinn, der im Diener der Kirche wie in dem Sänger das Göttliche schauet und verehrt, feierte der Dichter im „Grafen von Habsburg." Schiller hielt sich an die idealen Züge in Rudolph's Charakter, und bei aller Nüchternheit des großen Mannes fehlt es so wenig daran, daß man mit Recht von ihm sagen kann, er habe Kopf und Herz auf dem rechten Flecke gehabt.

Und ebenso war der Sänger, der zugleich Priester und Prophet und darum ein Verkünder ist „göttlich erhabener Lehren", ein Ver=

künder dessen, was Gott der Herr ihm offenbart, was ihm, hoch über alle Menschenwillkür emporgehoben, aus den unergründlichen Tiefen des Geistes zuströmt, uns den Gott im Menschenherzen zum Bewußtsein bringt und so den Sänger als einen Diener des heiligen Geistes auf eine Höhe mit dem Priester stellt — das Ideal der Schiller'schen Muse, die des Endlichen nur froh werden konnte, wenn sie in ihm das Unendliche ergriff, die sich nie im Reiz des Sinnlichen befriedigte, wenn sie es nicht zum Uebersinnlichen verklären, als ein Bild des Ewigen anschauen konnte. War doch Schiller selbst in der Reinheit und Tiefe und unendlichen Kraft seiner sittlichen Begeisterung die verkörperte Einheit des Lehrers, Propheten und Dichters, ein Dichter, dem das Ewige und Himmlische auch in irdischen Freuden und Genüssen stets nahe war! So beginnt das zur geselligen Erheiterung im Freundeskreise gedichtete Lied: „die vier Weltalter" —

Wohl perlet im Glase der purpurne Wein,
Wohl glänzen die Augen der Gäste,
Es zeigt sich der Sänger, er tritt herein,
Zu dem Guten bringt er das Beste;
Denn ohne die Leier im himmlischen Saal
Ist die Freude gemein auch beim Nektarmahl.

Ihm gaben die Götter das reine Gemüth,
Wo die Welt sich, die ewige, spiegelt,
Er hat Alles gesehn, was auf Erden geschieht,
Und was uns die Zukunft versiegelt,
Er saß in der Götter urältestem Rath
Und behorchte der Dinge geheimste Saat.

Wie es in der Bibel vom Geiste Gottes heißt, der das Menschenherz umbildet und heiligt: „Du hörest sein Sausen wohl, weißt aber nicht, von wannen er kommt und wohin er geht", so konnte auch Schiller vom Geiste der im Dienst des heiligen Gottes

sich wissenden, aus dem Unendlichen in's Endliche strebenden Dichtkunst sagen:

Ein Regenstrom aus Felsenrissen,
Er kommt mit Donners Ungestüm,
Bergtrümmer folgen seinen Güssen,
Und Eichen stürzen unter ihm;
Erstaunt mit wollustvollem Grausen
Hört ihn der Wanderer und lauscht,
Er hört die Fluth vom Felsen brausen,
Doch weiß er nicht, woher sie rauscht.
So strömen des Gesanges Wellen
Hervor aus nie entdeckten Quellen.
(Die Macht des Gesanges.)

Dieser Gedanke wird noch tiefer und schöner wiedergegeben in den herrlichen Worten des Kaisers:

„Nicht gebieten werd' ich dem Sänger," spricht
Der Herrscher mit lächelndem Munde,
„Er steht in des größeren Herren Pflicht,
Er gehorcht der gebietenden Stunde:
Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
So des Sängers Lied aus dem Innern schallt
Und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen."

Sehr passend läßt der Dichter den Sänger als ehrwürdigen Greis in langem Talar erscheinen, um den durch lange Erfahrung gereiften Weisen, den vom Spiel des Lebens zum Ernst gekommenen, den *priesterlichen* Sänger zu kennzeichnen.

Und wie die weltliche Kunst in ihrer vollen Idealität als „heilige" erscheint, so wiederum die Kaisermacht in allem Glanze der „heiligen Macht", die Gottes Richteramt auf Erden zu üben, das

Regiment in Seinem Namen zu führen hat. In der Anschauung des Mittelalters durchdrang sich Politik und Religion, Staat und Kirche — der Staat war nur Staat, insofern er ein von Gott eingesetzter, ein Hort des Glaubens, ein christlicher Staat war. Wie der Papst zugleich weltlicher Fürst und mitentscheidende Instanz in den politischen Angelegenheiten der abendländischen Christenheit war: so mußte hinwiederum der Kaiser priesterliche Weihe empfangen; er empfing ebenso von Gott das weltliche Schwert, wie der Papst das geistliche. Der Staat des Mittelalters war so groß gedacht, daß in ihm das weltumfassende römische Reich als ein heiliges sich fortsetzen, daß er die ganze Menschheit umfassen sollte. Aus dieser geistlichen Würde des Kaisers stammt das Prädikat „Majestät" d. h. heilige Macht, und aus der menschheitumfassenden Idee christlich germanischen Kaiserthums das den sittlichen Kosmos so schön und treffend bezeichnende Bild von den sieben Kurfürsten, die

Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt,
Umstanden geschäftig den Herrscher der Welt,
Die Würde des Amtes zu üben.

Das war freilich zu Rudolph's Zeit nur noch eine hohe schöne Idee, welche die geistlichen und weltlichen Fürsten des deutschen Reiches gar nicht mehr anerkannten, nachdem das große Herrschergeschlecht der Hohenstaufen an ihrer Verwirklichung untergegangen war. Aber im Herzen des Volkes war dieses Kaiser-Ideal noch lebendig, und das vorhergegangene 20jährige Interregnum hatte das Verlangen nach einem mächtigen deutschen Kaiser auf das Höchste gespannt. Rudolph's Krönungstag war ein Volksfest, ein Tag, der in aller Herzen nationale Begeisterung weckte.

Wie in den Kranichen des Ibykus ist es auch im Grafen von Habsburg das ganze Volk, das sich an der Handlung betheiligt, das auf der großartigsten Bühne erscheint, um sein schönstes nationales

Fest zu feiern; aber was den Grafen von Habsburg so viel heimlicher, wärmer und inniger macht, ist eben, daß er in Allem, Ort, Scene und Personen, so durchaus deutsch ist, an unsere großen geschichtlichen Erinnerungen, an unsere höchsten Güter und Interessen anknüpft. Der Dichter hat hier deutsch-nationales Leben im vollsten Glanze seiner Idealität wie in einem Brennpunkte vereinigt, er hat, gleich der Sage, welche Zeitfernen zusammenrückt, das was vor Rudolph lag — die Verbindung des Ritterthums und Sängerthums — an dessen Person geknüpft; und er konnte dieses Lichtbild um so eindringlicher darstellen, als es auf dem Hintergrunde der abschreckendsten Nachtseite deutscher Geschichte, auf dem „Zwischenreiche", jener traurigen Zeit, wo nur die Gewalt des Stärkeren das Recht war, wo Jeder herrschen, Keiner gehorchen wollte, wo der Staat aus seinen Fugen gegangen war und die Fremden das Loos über das zur herrenlosen Beute gewordene Deutschland geworfen hatten, sich abhob. Rudolph von Habsburg rettete das deutsche Staatswesen und damit deutsche Gesittung und Bildung, weil er das Recht wiederherstellte. Das Volk nannte ihn „das wandelnde Gesetz", denn er zog in Person umher, von Reichstag zu Reichstag nicht bloß, sondern von Gau zu Gau durchs ganze deutsche Land, um mit Güte oder Gewalt, wie es die Umstände erheischten, die Fehden der Fürsten und Ritter zu enden und die Ordnung zu festigen. Auf einem Zuge durch Thüringen zerstörte er 66 Raubburgen, und noch im Jahre 1290 ließ er als hochbetagter Greis zu Ilmenau 29 widerspenstige adelige Herren aufhängen. Seine edle Mannhaftigkeit, die bis zum letzten Athemzuge thatkräftig blieb, ist auch von J. Kerner in der Romanze „Rudolph's Ritt zum Grabe" würdig gefeiert worden. Bei aller egoistischen Härte und Schlauheit, die für das eigene Haus mit kluger Berechnung sorgte, war er doch ein kernhafter deutscher Mann,

der, wenn auch gar nicht an den Schwung und die Größe der Hohenstaufen hinanreichend, doch die Fehler seiner großen Vorgänger glücklich vermied. Darum lebt er fort im dankbaren Andenken der Nation. Und wenn auch der Böhme Ottokar bei seinem Krönungsfeste fehlte und die deutschen Machthaber nicht dem willensstarken Herrscher sondern dem von keiner bedeutenden Hausmacht unterstützten Habsburger Grafen sich zugeneigt hatten: das Volk fühlte mit richtigem Instinkt heraus, daß ein fester Punkt in der allgemeinen Verwirrung und Auflösung gewonnen war und es hatte Recht, an Rudolph's Krönungsfeste zu jubeln.

Diesen Jubel und diese nationale Befriedigung athmet Schiller's Romanze, darum weckt sie im deutschen Herzen nicht bloß den Gedanken an das, was gewesen ist, sondern auch an das, was noch kommen, fort und fort erstrebt werden muß. Sie gibt uns ein nationales Hochbild, das gerade darum, weil es der Dichter so rein aus der Tiefe des deutschen Geistes heraus, befreit von allen zeitlichen und örtlichen Trübungen und Zufälligkeiten erfaßt und dargestellt hat, auch ein bedeutsames Schlaglicht auf die Gegenwart wirft, auf unser Ringen nach einem deutschen Rechtsstaate, nach nationaler Einigung und Macht.

Doch nur im Vorbeigehen habe ich diesen Gedanken angeregt, um zu zeigen, daß ein vom Dichter angeschlagener Ton um so reicher und voller ausklingt, je tiefer er aus dem nationalen Bewußtsein heraus erklungen ist. Schiller's größte Dramen, der Wallenstein und Tell, sind uns vermöge ihres deutschen Kernes auch am nächsten gerückt, mit unseren traurigen und freudigen Erlebnissen, unserem nationalen Hoffen und Streben am innigsten verschmolzen, und der Jungfrau von Orleans fehlt es gleichfalls nicht an vielfachen Bezügen zu unseren socialen, kirchlichen, politischen Wirren und Gegensätzen, ohne daß sie der Dichter beabsichtigt hätte. Sie haben gezündet, gleich einem Prophetenwort begeistert, erleuchtet und ermuthigt, weil sie bei aller Objektivität doch durch und durch deutsch gedacht und empfunden sind. Kraft seines deutschen Idealismus hat Schiller in der Jungfrau von Orleans den edeln Kern mittelalterlicher Romantik enthüllt und beleuchtet, wie es kein französischer Dichter vermocht hätte; und kraft desselben deutschen Idealismus hat er uns in seinen Ritterromanzen auf lichte Höhen mittelalterlich-germanischer Kultur geführt und die Ritterstücke geadelt. In der ganzen Reihe der Schiller'schen Romanzen sind diese Ritterromanzen zugleich die durchschlagendsten und künstlerisch vollendetsten, weil hier der romantische Schimmer der Vergangenheit auf Hochbilder der Thatkraft und Gesinnung fällt, die unser eigenes Leben uns verschönt zurückstrahlen, die hervorgegangen sind aus der Sitte und dem Glauben, worauf unsere Gegenwart ruhet. Schiller's Graf von Habsburg vor Allem ist Fleisch von unserem Fleisch und Geist von unserem Geist, genommen aus dem Herzen des deutschen Volks, gestaltet von einem Dichter, der wie kein anderer vor und nach ihm die Ideale der Nation mit dem Herzen gedichtet und darum das deutsche Volk so stark im Herzen ergriffen hat.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Berichtigungen:

Seite	6,	Z.	9 u.	l. Vorstellungen
„	27,	„	1 o.	l effektvollen
„	30,	„	7 o.	l. im Gemüth
„	34,	„	9 u.	l. im Range
„	49,	„	12 o.	l. Bande
„	56,	„	6 u.	l. Stimmen
„	56,	„	10 u.	l. er schlummert
„	57,	„	12 o.	l. herein
„	73,	„	12 u.	l. Widerstreben
„	80,	„	14 u.	l. forderte
„	82,	„	9 u.	l. hinter abweisend die “ fort!
„	119,	„	4 u.	l. hinter ich's ein Komma
„	123,	„	8 o.	l. Shakespeare.

